

SUSANNE FRANKE

Die Krönung der Schöpfung. Giambattista Tiepolos angemessene Auseinandersetzung mit dem Auftrag für Sant' Alvise*



Abb. 1: Giambattista Tiepolo, *Kreuztragung*, Berlin, SPKB, Gemäldegalerie

>1<

Die Skizze ist das Original!

»(...) sappia di più, che questo piccolo è l'originale, e la tavola d'altare è la copia«. ¹ Diese Aussage, die der ältere Zeitgenosse Tiepolos, Sebastiano Ricci, am ersten August 1731 in einem Brief an seinen Auftraggeber Graf Tassi in Bergamo formulierte, ist nicht nur für das Verständnis neuzeitlicher Malerei sehr ungewöhnlich. Mit dieser Äußerung veranschlagt der zu diesem Zeitpunkt bereits siebzigjährige, zu Ruhm und Ehre gelangte Stadtmaler Venedigs selbstbewusst weiteres Geld für eine Ölskizze, nachdem der Auftrag für ein Altarbild in der Kirche Sant' Alessandro della Croce in Bergamo so gut wie abgeschlossen war, und neben dem Gemälde auch der *bozzetto* verpackt und verschickt werden sollte. Der als Verkaufsargument eingesetzten Bemerkung geht die Aussage voraus, die Skizze sei nicht alleine der Entwurf, sondern ein vollendetes Gemälde (»modello solo ma è quadro terminato«). Sowohl das fertige Auftragswerk als auch die Skizze wurden gestochen und Drucke als Zugabe beigegeben. Aus dem Briefwechsel geht weiter hervor, dass Sebastiano Ricci für

die Konzeption des »Entwurfs« ganze dreieinhalb Monate benötigte, während er das Altarbild danach in nur wenigen Tagen ausgeführt hätte.²

>2<

Obgleich Riccis schriftlich überlieferte Kommentierung des eigenen Schaffens, die auf die besondere Wertschätzung des Werkprozesses abzielt, heute gerne als Prolog zur Wertigkeit der venezianischen Ölskizze des Settecento und insbesondere zur Rolle der Ölskizze im Werk Giambattista Tiepolos herangezogen wird,³ hat man seine Äußerung, vielleicht aufgrund der einem Verkaufsgespräch anhaftenden Argheit, bisher nicht beim Wort genommen und den Sachverhalt entsprechend umgedreht: die Skizze als das künstlerische Original und das fertige Auftragswerk als die davon entstandene Kopie betrachtet. Die Konsequenzen, die sich mit der vertauschten Wertigkeit des Schaffens des seit der frühen Neuzeit etablierten Werkprozesses ergeben, sind jedoch entscheidend für die Frage nach dem eigentlich Künstlerischen. Wird nicht durch die Äußerung Riccis, er habe dreieinhalb Monate für den Entwurf benötigt, der Schaffensprozess vor allem auf die *inventio* konzentriert und steht nicht die Idea oder künstlerische Erfindung klassischer Prägung im Widerspruch zum schnellen Skizzieren venezianischer Tradition, das durch seine *sprezzatura* und *fantasia*, kurz, durch das Unklassische besticht?⁴

>3<

Die folgende Untersuchung möchte anhand eines Fallbeispiels, der grundierten, in Öl farbig skizzierten und dabei detailliert ausgeführten Skizze einer *Kreuztragung* Giambattista Tiepolos (Abb. 1),⁵ exemplarisch der bildästhetischen Tragweite eines Phänomens nachgehen, das sicher noch ausführlicherer Reflektionen bedarf. Die Ölskizze Tiepolos, die hier im Folgenden im Zentrum der Untersuchung stehen wird, ist jedoch aus mehreren Gründen für einen ersten Versuch, das Phänomen ernst zu nehmen, wie geschaffen. Zum einen zeugt ihre Provenienz von der von Ricci beschriebenen Wertschätzung als fertiges Werk. Bereits kurz nach ihrer Entstehung befand sie sich in der Gemäldesammlung des Kosmopoliten und Kunstschriftstellers Francesco Algarotti.⁶ Der Auftrag, für den sie gefertigt wurde, fällt in die Zeit, in der Tiepolo Algarotti kennenlernte und sich die beiden erstmals austauschten. Es liegt hier also nicht nur eine zeitgenössische Wertschätzung der Skizze durch den Maler, sondern auch durch einen Kenner der Kunst vor.

>4<

Zum anderen gehört der in Öl skizzierte Entwurf zu einem der bedeutsamsten Aufträge für eine religiöse Historie, die Tiepolo je ausführte.⁷ Alvise Cornaro, Sohn des Dogen Giovanni Cornaro, gab Ende der 1730er Jahre drei Gemälde für die am nördlichen Rand Venedigs gelegene Kirche Sant' Alvise bei Giambattista Tiepolo in Auftrag.⁸ Das mit dem *bozzetto* korrespondierende monumentale Altargemälde ist etwa neun mal so groß und bildet das

Mittelstück eines als Passionstriptychon zu bezeichnenden Ensembles, wird es doch von zwei schmalen Hochformaten, der *Geißelung* und der *Dornenkrönung*, in der Art spätmittelalterlicher Retabel flankiert (Abb. 2, 3 und 4).⁹



Abb. 2: Giambattista Tiepolo, *Kreuztragung*, Venedig, Sant' Alvise



Abb. 3: Giambattista Tiepolo, *Geißelung*, Venedig, Sant' Alvise und
Abb. 4: Giambattista Tiepolo, *Dornenkrönung*, Venedig, Sant' Alvise

Als Grund für den Auftrag der Passionsbilder dürften Reliquien, ein Splitter der Geißelsäule und ein Stück aus der Dornenkrone Christi angenommen werden, die Francesco Pitteri in seiner *Cronaca veneta sacra e profana* 1751 noch im Besitz der Kirche dokumentiert.¹⁰ Während die beiden hochformatigen Seitengemälde damit direkt Bezug auf die Passionsreliquien Christi nehmen, scheint dem zentralen Mittelbild, der *Kreuztragung*, als gemaltem Kunstwerk eine generellere, darüber hinausgehende Bedeutung zuzukommen. Die Ölskizze für dieses Gemälde wiederum ist der einzige und auch durch einen zeitgenössischen Stich Pietro Monacos gewürdigte »Entwurf« Tiepolos zu den Passionsbildern.¹¹ Wenden wir uns also diesem, mit den Worten Riccis, einzigen Original zu, um das Künstlerische, Tiepolos *inventio* der geforderten religiösen Historie, zu entschlüsseln.

>5<

Der Weg in die Tiefe: Jacques Callots und Tintoretts *Kreuztragung* werden zu Antipoden der Vergegenwärtigung

Wer bisher das Bildthema »Kreuztragung Christ« wählte, wollte die Leidensgeschichte des Erlösers als Weg erzählen.¹² Giambattista Tiepolo musste für seinen Entwurf unweigerlich auf die lange Reihe der Bildfindungen zurückblicken, die dieses auf unterschiedlichste Weise seit der Renaissance versucht hatten. Vom illusionistischen Standpunkt aus gesehen war Tintoretts Umsetzung in der Scuola Grande di San Rocco, die schon bald nach Vollendung 1566 in Venedig bekannt wurde, aufgrund des so einfachen wie passenden Einfalls, den Weg mittels zweier gegeneinander laufender Diagonalen in einem über fünf Meter hohen und fast vier Meter breiten Hochformat zu zeigen, wohl nicht mehr zu überbieten (Abb. 5).¹³



Abb. 5: Tintoretto, *Kreuztragung*, Venedig, Scuola di San Rocco

Indem der untere Wegabschnitt, der am linken Bildrand beginnt, perspektivisch die direkte Fortsetzung des Betrachterraums im Bild ist, lässt dieser Entwurf die auf illusionistischem Effekt basierende Darstellung des Wegs als solchen zum Appellcharakter werden. Lebensgroß und leicht vom Bildrand überschritten finden sich zusätzlich zwei zeitgenössisch gekleidete Träger der Schächerkreuze, die, mehrfach als Auftraggeber der Passionsbilder identifiziert,¹⁴ in ihren angestrengten Körperhaltungen den Anschein erwecken, als wären sie soeben vor dem Betrachter ins Bild gestiegen. Die Dramatik der Mühen und des Leidens Christi werden schließlich im weiteren Verlauf des Wegs von rechts nach links über dem Betrachterstandpunkt und damit durch die Untersicht geradezu als physische Wirkung eindringlich.¹⁵

>6<

Während die Forschung bis heute immer wieder versucht, den im Leid und Schmerz verdrehten und gestikulierenden Christus im fertigen Auftragsgemälde Tiepolos von Tintoretts dramatisch-eindringlicher Zuspitzung des Wegs abzuleiten,¹⁶ lässt ein Blick auf die Ölskizze klar werden, dass Tiepolo der *Imitatio*-Aspekt der religiösen Historie für seinen Auftrag, Passionsbilder zu entwerfen, zunächst gar nicht mehr interessierte. Erst jüngst nannte Adriano Mariuz das wahre Vorbild, das Tiepolo die Grundlage für die Bildauffassung seiner *Kreuztragung* lieferte: Jacques Callots Radierung des Themas, die im Rahmen seiner unvollendet gebliebenen Serie *La Grande Passion* Anfang der 1620er Jahre entstanden war und in Grafiksammlungen im Venedig des Settecento, etwa der des Verlegers und Stechers Antonio Maria Zanetti d. Ä. oder der des venezianischen Adligen und Förderers der Künste, Zaccaria Sagredo, Kunstkennern wie Künstlern gleichermaßen vorlag (Abb. 6).¹⁷ Der Vergleich zwischen Radierung und Ölskizze zeigt, dass Tiepolo die gesamte Komposition inklusive der Figuren und Motive von Callots Stich übernommen hat, als läge ihm nichts mehr an der eigenen *inventio*.

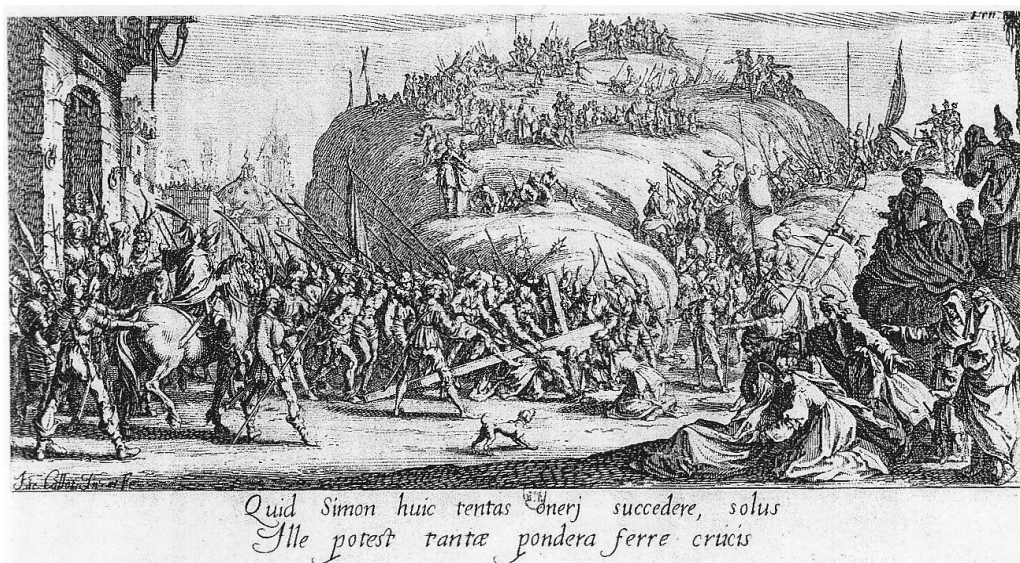


Abb. 6: Jacques Callot, *Kreuztragung*, Radierung, L. 268

Zu sehen ist hier wie dort der Moment, in dem Christus inmitten des Menschenzugs gerade unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen ist. Nicht nur die einer Theateraufführung ähnliche Inszenierung der Figuren auf einer Raumbühne, der sich im Vordergrund zu beiden Seiten illusionistische Repoussoir-Elemente mit kommentierenden Betrachterfiguren und im Hintergrund landschaftliche Ausblicke mit dem Anfangs- und Endpunkt des Kreuzwegs, Jerusalem und Golgatha, anschließen, hat Tiepolo von Callots Radierung kopiert. Auch das im Verhältnis zum Figurenmaßstab übergroße Holzkreuz, das die Mitte des Raums besetzt und dem auf der linken Seite, an dessen unteren Ende, die beiden Schächer folgen, während am oberen Ende nach rechts das Volk zur Richtstätte weiterströmt, findet sich in Tiepolos Ölskizze wieder.

>7<

Die Veränderungen, die Tiepolo in seinem Entwurf dabei vornimmt, und die letztlich sein künstlerisches Interesse verraten, betreffen ausschließlich die Art der Bilderzählung im Raum. Dafür verstärkt Tiepolo die dem grafischen Medium eigene Anlage des Bildaufbaus. Während in Callots Radierung die Vordergrundzone plastisch mit Helldunkeleffekten ausformuliert ist, erzeugen im Mittel- und Hintergrund zunehmend weniger Schraffuren nur schemenhaftes Erkennen und atmosphärische Weite, die Motive werden auf ihre Konturen reduziert. Überzeugende Illusion im Nahraum wechselt so zu einem zeichenhafteren Bildverständnis in der Tiefe des Raums.¹⁸ Callots *Kreuztragung* ist zwar weit von der illusionistischen Zuspitzung der Mühen des Kreuzweges entfernt, wie sie Tintoretto mit den Mitteln Farbe und monumentaler Größe erreichte, dennoch ist die Radierung mit dieser mit ihren spezifischen Mitteln erzeugten Art des Bildaufbaus der erzählerischen Schilderung des Nachvollzugs des Wegs treu. Seit der im Spätmittelalter aufgekommenen Weltlandschaft windet sich räumlich anschaulich bis panoramatisch der lange und mühsame Weg Christi in der Tiefe und Weite einer Landschaft, von Jerusalem, dem Woher, zur Spitze des Berges Golgatha, dem Wohin.¹⁹ In Callots Radierung wird der Betrachter am linken Bildrand im Vordergrund von Soldaten und einem Reiter, die eben das Stadttor Jerusalems passierten, abgeholt und in den Zug der unzählig erscheinenden Menschen mitgenommen, die in die Bildmitte strömen. Der von dort zum Ziel führende Weg gräbt sich deutlich und überzeugend in den Rücken des weit entfernt erscheinenden Bergs, bevor er sich in der Ferne und Höhe hinter einem Felsvorsprung in einzelne kleine Gruppen von Zuschauern, Soldaten und Schergen auflöst.²⁰

>8<

In Tiepolos Fassung hingegen steigt der – Christi auf seinem Kreuzweg begleitende – Menschenzug aus Volk und römischen Soldaten urplötzlich aus der Tiefe auf die Bühne des Mittelgrundes (Abb. 1). Jerusalem ist nur noch skizzenhaft und winzig klein als verbleibender

Rest der eindrucksvoll sich verkürzenden Silhouette Callots im linken Hintergrund zu erkennen, der Weg von dort hingegen nicht. Tiepolo hat das bei Callot im Vordergrund so präsente Stadttor durch eine ins Bild schreitende, im Kostüm des 16. Jahrhunderts gekleidete, Erzählerfigur ersetzt. Das Wohin, die Schädelstädte Golgatha mit den beiden bereits aufgestellten Schächerkreuzen, schließt im Gegenzug nun unmittelbar an die ferne Stadtsilhouette an, indem der als Dreieck nahezu den gesamten Hintergrund ausfüllende Fels am linken Rand just durch eine kleine konkav abbrechende Wölbung den Blick auf sie freigibt. Der Berg nimmt zwar immer noch die Fläche desjenigen Callots ein, die perspektivische Verkürzung der ihn belebenden Motive ist nun jedoch beinahe ganz aufgehoben, so dass Tiefe und Weite der Landschaft verschwunden sind. Auf diese Weise kappt Tiepolo die sich aus der Tiefe des Raums entwickelnden logischen Verbindungen des Woher und des Wohin. Der Betrachter kann sich zwar nun mit der illusionistisch überzeugenden Erzählerfigur im linken Vordergrund identifizieren, die Erzählung der Geschichte, die im Verlauf des Wegs angelegt ist, muss er sich jedoch selbst denken.

Am deutlichsten wird Tiepolos Veränderung der Callot'schen Raumauffassung in dem für den Bühnenraum der Ölskizze eigentlich zu großen Holzkreuz. Indem es hier zwei räumliche Wegeinheiten überlagert, die durch einen Fels im Anstieg überwunden werden müssten, ist es nicht mehr ein Bestandteil einer räumlichen Szene, sondern wird zum objekthaften Gegenstand, um den sich die Figuren der Erzählung wie um ein Zentrum im gedanklichen Diskurs anfügen. Aufgrund der bildparallelen Anordnung des Kreuzes, seiner dunklen Farbe und seiner enormen Ausmaße wirkt es wie ein Requisit, dessen Berührungspunkte im Vordergrund der Boden darstellt, während das Ende des Kreuzstammes und eines der Enden des Querbalkens von zwei Schergen gehalten werden. Die Kreuzeslast, die im überzeugenden Tragen und Halten oder körperlichen Zusammenbrechen Christi eigentlich in diesem Historienbild zum Ausdruck kommen sollte, ist so wieder nicht durch die Raumillusion erfahrbare, sondern, wenn überhaupt, nur gedanklich erfassbar oder assoziierbar. Das zeigen nicht nur die beiden Schergen, die in Gedanken versunken oder reflektierend sich zugewandt philosophierend zwischen den Balken stehen, anstatt Christus an einer Kordel mit dramatischer Gebärde vorwärts zu ziehen. Auch Christus ist mehr symbolisch als physisch mit dem schweren und dunklen Balken verbunden, berührt er doch, in sich gekehrt, über einen Stein gebeugt, der wie ein Kissen mit einer blauen Draperie umschlungen ist, lediglich mit seinen Fingerspitzen der rückwärts ausgestreckten Hand das Holz. Nicht nur diese reflexive Körpersprache, die mit der Präsenz des Körpers arbeitet und ganz offensichtlich der Kunst des Performativen entlehnt ist, sondern vor allem die »mangelnde Handlungsfinalität« erinnert an die Bildszenen Watteaus. Auch der französische Maler der *fêtes galantes* zeigt Figuren und Figurengruppen typischerweise in nachdenklichem, fast träumerischem

Zueinander, das nur mögliche Handlungsperspektiven andeutet, so dass, wie Max Imdahl bereits feststellte, »die Potentialität des in der Phantasie Imaginierten thematischer ist als die Aktualität eines faktischen Geschehens.«²¹

>9<

Dass Tiepolo sich schließlich für seine *Kreuztragung* doch auch mit Tintoretts physisch-nachvollziehbarer Bildauffassung beschäftigte, offenbart sich, betrachtet man nun ausschließlich die Flächengesetzlichkeit der Ölskizze. Der einst eindrucksvolle Weg Tintoretts liegt zeichenhaft auf den ihn bestimmenden genialen Einfall, die zwei gegeneinander laufenden Diagonalen, reduziert über der gezeigten Szene: Vom linken unteren Bildrand zur halben Höhe am rechten Rand bestimmt der übergroße Stammbalken des Holzkreuzes die Komposition Tiepolos. Vom rechten Bildrand, an dem sich als illusionistische Reminiszenz die vom Wind zerzausten Baumstämme Tintoretts als Wegkehre wiederfinden, zur felsigen Anhöhe am linken oberen Bildrand verbinden sich die erhobene Trompete eines Reiters und die perspektivisch unverkürzten Querbalken der Schächerkreuze zu der den Verlauf des Wegs symbolisierenden zweiten gegenläufigen Linie. Die Mühen des Wegs, die Tintoretto so eindrucksvoll im Raum umsetzte, können so in der Ölskizze Tiepolos nur noch in der Imagination des an der Kunst Venedigs geschulten Betrachters entstehen. Hilfe dabei gibt ihm lediglich das objekthaft präsente Kreuz Christi.

Nicht nur dieses Motiv hat Tiepolo aus Callots Stich entlehnt. Auch den dennoch vorhandenen Hinweis auf die Nachfolge Christi, den deutlich gesetzten Schritt des vorderen (guten) Schächers am unteren Ende des Kreuzbalkens, der eine Vorwärtsbewegung wieder nur durch eine Gebärde andeutet, greift Tiepolo aus dem künstlerischen Verständnis des Stichs auf und verstärkt ihn noch, indem er die gebeugte Körperhaltung des Schächers mit derjenigen Christi in der Fläche parallel setzt und so die Christusnachfolge des guten Schächers durch eine formale Wiederholung beider Körper zueinander zum Ausdruck bringt. (Abb. 1 und 6). Schließlich rückt Tiepolo das Gezeigte, wie bereits beschrieben, durch die illusionistische Erzählerfigur im linken Vordergrund endgültig in die reflexive Distanz.

>10<

Dieses so erzielte zeichenhafte Bildverständnis, das in der Literatur bereits mehrfach als erzählerischer Stillstand oder emblematisches Zeigen definiert wurde,²² begründet sich damit nicht, wie man hinsichtlich des Mediums annehmen könnte, im schnellen Skizzieren eines Einfalls. Die *invenzione*, die Apelles aus der Fantasie heraus im geistigen Akt zu schöpfen wusste, ist hier vielmehr Ergebnis der sorgfältigen und detaillierten Auseinandersetzung Tiepolos mit verschiedenen Möglichkeiten des Erzählens. Die dabei stattfindende fast schon als historisch zu begreifende Beschäftigung mit Vergangenen deutet darauf hin, dass Tiepolo, am Ende der langen Traditionslinie mimetischer Überzeugungsarbeit angekommen,

diese in letzter Konsequenz zu überwinden suchte. Dabei wird die Syntax in der Ölskizze zum Bedeutungsträger. Das Zeichen ersetzt die auf Illusion bauende Funktionsweise neuzeitlicher Bilderzählung. Das ist vor allem in Hinblick auf Funktion und Format des Auftrags entscheidend: Diese Bildlösung Tiepolos generiert sich nicht nur aus dem grafischen Medium, sie funktioniert auch nur im Kleinformatigen. Auf die monumentalen Ausmaße des religiösen Altarbildes vergrößert, muss sie hingegen ihre bildästhetische Wirkung und damit auch ihren künstlerischen Anspruch verlieren.

>11<

Die Frau am Bildrand: Veronika als Motiv künstlerischer Reflektion

Gleichsam als illusionistisch gestaltetes und auch farbliches Pendant zur ins Bild schreitenden Erzählerfigur auf der linken Seite begegnet man im rechten Vordergrund der Ölskizze Tiepolos einer Figurengruppe bestehend aus einem liegenden Jungen und einer verschleierten Frau (Abb. 1). Wie schon im Fall des Kreuzweges sind diese Figuren eine komprimierte Kopie der Bildgestaltung, die das grafische Vorbild zeigt. In Callots Stich findet sich an derselben Stelle ein im dunklen Schatten liegender Hügel, der von zahlreichen, die Szene betrachtenden und kommentierenden Personen bevölkert wird, und dessen im Vergleich zum Bildraum proportional zu große Erscheinung, einer Theaterkulisse ähnlich, einerseits Nähe zum Betrachter herstellt und andererseits die Distanz zum Geschehen im Bildraum vergrößert (Abb. 6). Dem vorderen Bildrand am nächsten finden sich, wie eine Erzählung vor der eigentlichen Erzählung im Bild, die hingesunkene Maria im Kreis der heiligen Frauen, darunter auch die motivischen Vorlagen Tiepolos, ein auf Maria zeigender Junge, der von einer ihren Schleier vors Gesicht haltend trauernden Frau begleitet wird. Sie werden zusätzlich von einer externen Lichtquelle getroffen, so dass sie sich kontrastreich von den schattenhaften Figurenkonturen hinter ihnen abheben und dem Betrachter auf diese Weise noch näher sind.²³ Tiepolo kopiert für seine Ölskizze in diesem Fall wieder nicht nur Motivisches, er bedient sich nun auch des Gestaltungsmittels Callots, durch die einfallende externe Lichtquelle zusätzlich Bedeutung zu transportieren. Nimmt man die auf zwei Protagonisten reduzierte Gruppe Tiepolos am rechten Bildrand auf den ersten Blick wahr, kniet die Frau mit scheinbar zum Gebet gefalteten Händen in einer die verschattete Anhöhe Callots ersetzenden Schattenzone auf dem Boden am Wegesrand, während der Oberkörper des nun, um die Szene zu betrachten, auf dem Bauch liegenden Jungen unmittelbar hinter ihr daraus hervorragend auf der durch den externen Lichteinfall hell ausgeleuchteten Erde sichtbar wird (Abb.1). Die Schattenzone, der die beiden jedoch zum größten Teil verhaftet sind, und in der Braun, Grün und Ocker Form und Farbe vermischend zusammenlaufen, produziert optische Verunsicherung und irritiert dadurch beim Betrachten. In welcher

Körperhaltung oder Bewegung befindet sich die Frau wirklich und gehört das nackte ausgestreckte Bein, mit dem die beiden zum Bildrand abschließen, der Frau oder dem liegenden Jungen? In geringer Distanz zu Malschichten und Träger definiert der Duktus die räumliche Situation der Figuren jedoch sehr genau und es entsteht ein neues Bild: Das Bein passt besser zum Körper des Jungen, ist die Frau doch erst in der Bewegung begriffen, sich niederzuknien. Zudem lösen sich ihre Kontur in den zum Gebet geschlossenen Händen auf. Während der linke Arm eng am Körper verläuft, hält die rechte Hand mit gekrümmten Fingern vor dem Oberkörper das Ende des gerade vom Kopf rutschenden Schleiers. Nicht nur werden auf diese Weise ihre geflochtenen und hochgesteckten Zöpfe sichtbar. Auch der Schleier selbst erweckt das Interesse, ragt doch auch er aus der Schattenzone in den ins Bild einfallenden Lichtkegel. Auf ihm zeichnet sich im unteren Teil der Schatten eines Kopfes ab, ein umrisshafter Hinweis auf den Maler?

>12<

Mit dieser genaueren Betrachtung der Ölskizze verkörpern der liegende Junge und die namenlose Frau am Rand des Weges, der zugleich der des Bildes ist, das Veronika-Motiv, das die venezianische Malerei seit dem 16. Jahrhundert immer wieder beschäftigte, und das im Hinblick auf die Reliquien von Sant' Alvise, dem Grund für den Auftrag des Bildprogramms, das gewählte Thema *Kreuztragung* erklären könnte. Betrachtet man die Bildentwürfe Jacopo Bassanos, Lambert Sustris, der in den 1530er Jahren in der Werkstatt Tizians arbeitete, und Carlo Caliari lässt sich auch hier eine Entwicklung feststellen, die von der *compassio Mariae* in Raffaels berühmtem *Lo Spasimo di Sicilia* zu einer Konzentration auf den Moment führt, in dem Veronika Christus ihren Schleier reicht und Christi Antlitz als Abdruck darauf zum wahren Bild wird. Während in den drei ersten Fassungen Bassanos, genau wie in der des Sustris, noch die Begegnung Christi und Maria im Vordergrund steht und die Frauen um Maria herum als Assistenzfiguren fungieren, hat Bassano in seiner vierten Fassung Maria in stiller Trauer nach hinten versetzt, die in den früheren und der Fassung Raffaels am rechten Vordergrund befindliche namenlose Frau mit blonden geflochtener Haarkranz hält nun entsprechend der biblischen Überlieferung das eine Ende ihres Schleiers Christus hin.²⁴ Der Sohn Veroneses, Carlo Caliari, der zeitweise in der Werkstatt von Jacopo Bassano tätig war, entwickelt diese Bedeutungsverlagerung der Figuren weiter. In seiner Version steht die Gruppe um Maria nun deutlich getrennt von Veronika zusammen mit Begleitfiguren am Bildrand (Abb. 7).

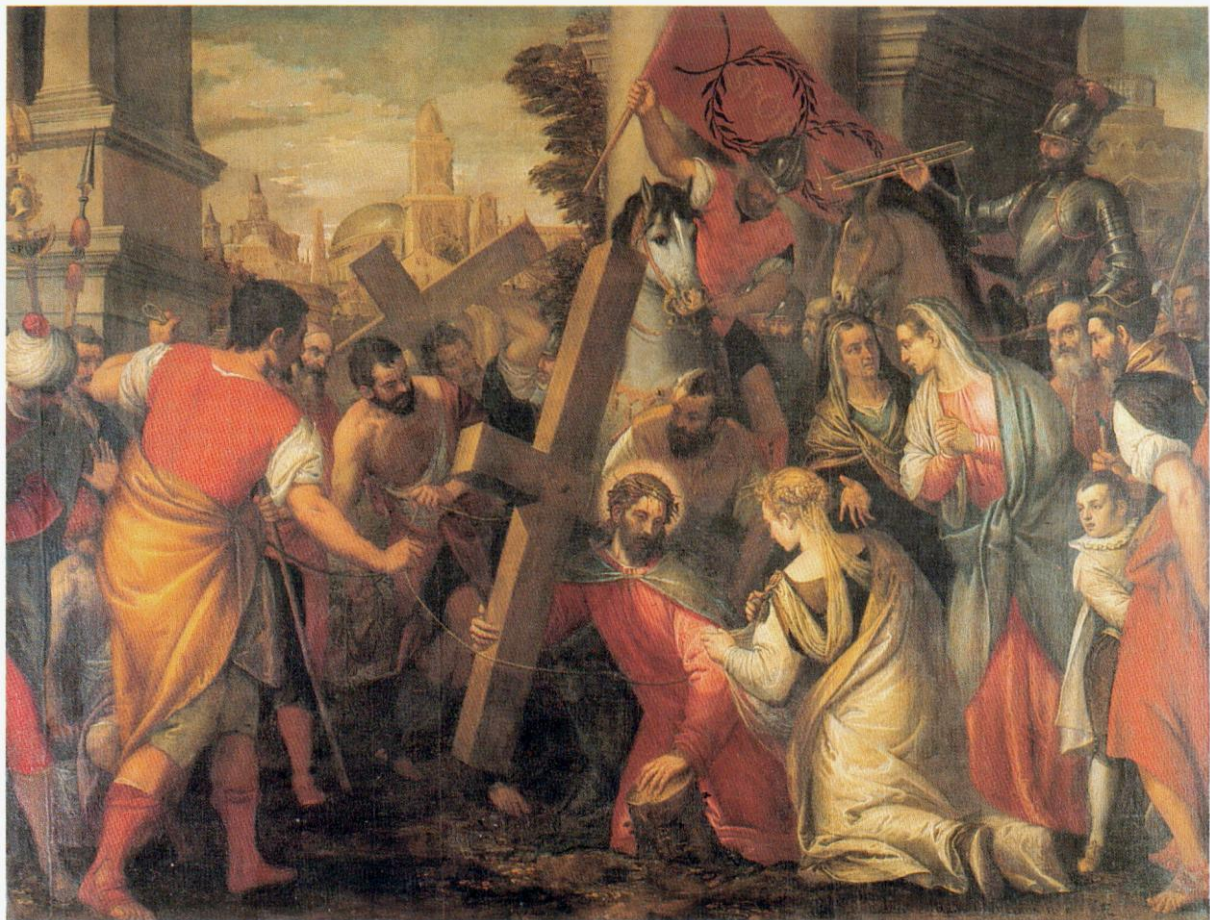


Abb. 7: Carlo Carlari, *Kreuztragung*, Venedig, SS Giovanni et Paolo, Cappella dell' Rosario

Während Maria betend die Szene betrachtet, kommentieren im Stil Veroneses weitere Figuren, eine Frau, zwei bärtige Alte und ein Kind, durch Blicke und Gesten das Geschehen.²⁵ Damit hat sich in der Fassung Carlo Caliaris ein ikonografischer Wandel vollzogen; die Begegnung Marias und Johannes mit Christus wird endgültig abgelöst vom Moment, in dem Veronika ihren Schleier Christus darreicht. In Tiepolos Ölskizze schließlich fehlt nicht nur Johannes, es fehlen auch Maria und die sie begleitenden beziehungsweise trauernden Frauen am Wegesrand. Zwei Betrachterfiguren Callots, dessen Szene im Bildraum ebenfalls den Moment der Bildwerdung Christi festhält, werden hingegen zu den handelnden Personen der Historie. Auf diese Weise gerät in Tiepolos Entwurf der reflexive Moment des Veronikamotivs in den Vordergrund, der religiöse Bezug, der Andachtsmoment, in den Hintergrund.²⁶

Erinnern wir uns an dieser Stelle an Tiepolos Auseinandersetzung mit Callots intentionaler Helldunkelinszenierung des Repoussoirs, so fällt auf, dass sich sowohl der Oberkörper des Jungen als auch der Schleier Veronikas mit dem umrisshaften Schatten eines Kopfes darauf durch die einfallende externe Lichtquelle von der den Vordergrund einnehmenden Schattenzone abheben. Die reflexive Ebene des Veronikamotivs müsste demnach in dieser im Licht erscheinenden Randerzählung zu finden sein.

>13<

Der Junge in Tiepolos Skizze betrachtet nicht einfach die Szene, er ist aufgrund seiner liegenden Position der einzige, der Christus ins Antlitz sehen kann. Im Kontext des religiösen Bildes liegt nahe, ihn damit als eine Verkörperung seiner Handlung zu deuten. Er, der so exponiert im Akt des Betrachtens dargestellt ist, repräsentiert das Sehen an sich, den Sehsinn, also den Sinn, der es dem Maler ermöglicht, die Wirklichkeit, die ihn umgibt, im Bild wiederzugeben.²⁷ Diese Fähigkeit des Malers ließ diesen einst Gott gleich werden, so dass Jan van Eyck den wahren Abdruck, die *vera icon*, durch ein gemaltes Christusporträt ersetzen konnte. Vor dem Hintergrund, ein Bildprogramm für Reliquien zu schaffen, die einen ähnlichen Grad an Authentizität besitzen, wie der wahre Abdruck des Antlitzes Christi auf dem Schleier der Veronika, referiert Tiepolo mit dem liegenden Jungen als der Personifikation des Sehens sicherlich auf dieses zentrale Selbstverständnis frühneuzeitlicher Malerei; mit der Thematisierung im Bild wird zugleich jedoch deutlich, dass er selbst mit seinen künstlerischen Fähigkeiten nicht mehr diesem Verständnis verhaftet war.

Wie schon im Fall der Bilderzählung des Weges kann der Betrachter auch hier nur durch seine gedankliche Projektionsleistung die Figur am Wegrand, die in einem Spiel mit Kontur und illusionistisch-plastischer Umsetzung je nach Betrachterstandpunkt fern oder nah zwischen betender und handelnder Frau oszilliert, zur Veronika werden lassen.²⁸ An Stelle des wahren Abdrucks sieht man nun auf ihrem Schleier eine andere Spur, den Schatten eines Kopfes, der das authentische Bild Christi zu substituieren scheint. Da das Veronikamotiv hier den Anlass bietet, über den Status des künstlerischen Werks nachzudenken, lässt der Schatten auf dem Schleier eigentlich nur eine Deutung zu, die, in dem Kopf ein Selbstporträt zu vermuten. Auch der Schatten im beziehungsweise auf dem Bild gehört, wie der Topos der *vera icon*, zu den Ursprungsmythen wirklichkeitsnaher Malerei und hat eine lange Tradition, die in die Antike zurückreicht, in der Naturgeschichte des Plinius begründet ist.²⁹ Der schattenhafte Umriss des Kopfes Tiepolos, der Körperteil des Malers, der für die *inventio* verantwortlich ist und der zugleich, wie hier im Bild gezeigt, als Spur von der Kontur zur Illusion führt, liegt dabei vermutlich zwischen Maerten van Heemskercks schattenhafter Hand in seinem Selbstporträt *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, die noch in Bezug auf die, für die mimetische Malerei benötigten Fertigkeiten einen Pinsel hält,³⁰ und der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommenden Mode Schattenrisse als physiognomische Porträts zu sprechenden Konturen werden zu lassen.³¹

>14<

Vom Entwurf zum fertigen Altargemälde von Sant' Alvise: Ein Zwischenfazit

Verwunderlich oder nicht: Das fertige Altargemälde wurde in den wesentlichen ikonografischen Aspekten zum Konventionellen verändert und bleibt damit in vielerlei Hinsicht

hinter der Ölskizze, in der Tiepolo über das Thema in Auseinandersetzung mit der Bildtradition und der Malerei an sich reflektiert, zurück (Abb. 1 und 2). Ganz wie von gegenreformatorischen Bildprogrammen gefordert ändert Tiepolo die Haltung Christi ins Ostentative, so dass die Affekte des religiösen Gläubigen angesprochen werden. Das Gemälde ruft damit unmittelbar die Funktion der von der Kirche zur religiösen Verehrung ausgestellten Reliquien wieder in Erinnerung, die der Anlass des künstlerischen Auftrags waren. Nun trägt der Erlöser die verletzende Dornenkrone auf dem Haupt und appelliert mit dramatischem Gestus seiner linken Hand und Schmerz verzerrtem Gesicht aus dem Bild an den Betrachter. Die überdimensionierten Kreuzbalken, einst hinter ihm, sind etwas nach vorne gekippt worden, so dass sie nun bedrohlich und schwer über Christus schweben. Auf diese Weise wird aber auch die durch die gegeneinander verlaufenden Diagonalen gegebene Darstellung des Wegs zugunsten des illusionistisch-räumlichen Nachvollzugs der Passion aufgegeben.

Die weiteren motivischen Veränderungen im fertigen Altarbild betreffen den sich aus dem Zusammenhang von Bild und Kult generierenden reflexiven Moment am Bildrand: Der durch seine liegende Position in Christi Antlitz blickende Junge wurde getilgt, die namenlose Frau in ihrer spannungsvollen und folgens schweren Bewegung durch ein eindeutiges, dem traditionellen Andachtsbild der Veronika, die dem Betrachter die *vera icon* auf einem weißen Tuch entgegenhält, ersetzt, so dass auch der schattenhafte Hinweis auf den Maler verschwunden ist. Zur ikonografischen Klärung fügte Tiepolo außerdem in den Zug, der aus der Bildtiefe auf die Bühne steigt, Maria ein. Es zeigt sich jedoch, dass der Maler diesen sicherlich vom Auftraggeber gewünschten Konkretisierungen dennoch mit einiger Ironie begegnete. Die ganz in ihren blauen Mantel gehüllte Maria blickt auf eine neben ihr kniende unscheinbare Frau hinunter, die ebenfalls eine Neuerung im Gemälde darstellt. Diese namenlose Frau führt zwar ihre Hand zur Brust; ihr Blick nach oben, der den Mariens erwidert, lässt die Geste nicht zu einer Klage, sondern zu einer Geste der eigenen Kommentierung werden. Ihre Ähnlichkeit zur Frau am Bildrand der Skizze schließlich macht den Blickwechsel zwischen Maria und ihr und den direkt vor den beiden eingefügten kleinen weiß-schwarz gescheckten Hund zum Kommentar über die vom Auftraggeber geforderten motivischen Korrekturen: Nicht mehr als Spur auf dem Schleier der Christusträgerin, sondern vor den beiden sitzt nun das Porträt eines Malers, der sich wie ein zur Belustigung angeschaffter Hund den Wünschen seines Besitzers beugen muss.³²

>15<

Das angemessene Dekorum als Kommentar im Bild: Algarottis Lob für Tizian und seine Kritik an Rembrandt

Auch wenn man beim Betrachten von Tiepolos kleinem Original einer *Kreuztragung* keine konkrete Aufforderung oder Anleitung zur *imitatio Christi* erhält, ist dennoch rhetorisches Personal im Bild vorhanden (Abb. 1). Der geläufigen Vorstellung vom Medium der Skizze zudem nun endlich entsprechend finden sich im Menschengzug aus Volk und Soldaten einige Figuren, die als die Szene charakterisierende Personen unbestimmt gelassen wurden, dafür aber wie Magier und Komödianten aussehen. Sie bauen mit ihrer kommentierenden Mimik, Gestik und Körperhaltung einen Bezug zum Betrachter auf. Bedeutung scheint dabei vor allem einer ganz in gelb lavierten, orientalischen Gestalt zuzukommen, die als Teilnehmer einer größeren Gruppe des Christi begleitenden Menschengzuges gerade aus der Tiefe auf die Bildbühne gestiegen ist. Diese Figur befindet sich nicht nur fast genau in der Kompositionsmitte, ihre frontale Haltung, die durch die Kontur angezeigte Körperhaltung – eine Hand hat sie bedeutungsvoll in die Hüfte gestemmt – noch verstärkt, schließlich ihr direkter Blick aus dem Bild zwingen den Betrachter geradezu, ihr Aufmerksamkeit zu schenken. Dieser Effekt wird schließlich durch die den hellen Oberkörper rahmenden dunklen Kreuzbalken direkt vor ihr noch gesteigert, so dass der repräsentierende Charakter des objekthaft präsenten Kreuzes wieder einmal den Betrachter unweigerlich über den Sinn dieser Figur und ihre den Betrachter ansprechende Haltung nachdenken lässt. In diesem Fall trägt der vergleichende Blick auf das Altarbild leider nicht zur Klärung der historischen Situation bei. Im Gegenteil, die Betonung auf die Kontur der Figur, mit der sie durch ihre Haltung spricht, wurde hier durch ihre detaillierte stoffliche Beschreibung und räumlichere Gestaltung zurückgenommen. Zugleich bleibt aber eine weitere Charakterisierung mittels der Kleidung etwa oder eines Attributs aus, so dass auch die Identifikation im erzählerischen Kontext des fertigen Gemäldes nicht gelingt. Die Figur, so prominent sie in der Ölskizze hervortritt, bleibt ein Orientale in der Volksmenge, aus der römische Standarten und Fahnen ragen. Sie verliert sogar mit der maltechnischen Verfeinerung im Gemälde viel von ihrer, in der Skizze angelegten, fast ›magisch‹ ins Bild ziehenden Wirkung.

>16<

Auch in den beiden hochformatigen Gemälden, die das Passionstriptychon komplettieren, finden sich diesem Orientalen ähnliche Figuren. In der *Geißelung* (Abb. 3) steht, eher unauffällig, im Durchblick der die Szene im Stil Veroneses hinterfangenen Arkadenbögen eine Figurengruppe mit Pelzmützen, Emblemen und weiter Kleidung. Die auch hier über ihren Köpfen befindlichen römischen Standarten erklären die Orientalen in diesem Fall im Kontext der Erzählung schlüssig als die für das Martyrium Christi im Vordergrund Verantwortlichen

jüdischen Schriftgelehrten oder Hohepriester. In der *Dornenkrönung* (Abb. 4) schließlich fallen sofort fünf eng aneinander stehende Figuren ins Auge, die – direkt neben dem sitzenden Christus eingefügt nun deutlich als isoliert und nicht zur Szene dazugehörig –, die gemalte Illusion zerstören. Dies liegt nicht nur an ihrer im Vergleich zu den anderen Protagonisten der Szene proportionalen Untergröße. Wie schon der lavierte Orientale in der Ölskizze ist diese Gruppe in hellen Gelb- und Ockertönen gehalten, während sich die *Dornenkrönung* im dramatischen Helldunkel vollzieht. Einer von ihnen ist mit Bart, Amulett und, wie ein zweiter, mit weiten gemusterten Seidengewändern ausgestattet. Sie werden von einer aus der *Commedia dell' arte* entsprungenen, weiß bemalten Physiognomie und einem hinter ihren Rücken sichtbar werdenden rechteckigen Seidenhut komplettiert. Während ein bauchiges Gefäß mit einer reliefierten Fratze zu ihren Füßen die Gruppe als fremd, orientalisch oder mystisch entlarvt, ist die Frage nach dem, was der etwas distanziert von den anderen stehende und zudem etwas größer und damit im Kontext passendere Junge in römischer Kostümierung unter seinem Hemd tut, in Hinblick auf die Passionsszene noch am ehesten als Verunglimpfung oder Beschimpfung zu beantworten. Den entscheidenden Hinweis auf die Funktion dieser Figuren gibt die mittlere Gestalt, die ihre rechte Hand zum Zeigegestus ausstreckt: In ihrer isolierten Gruppenbildung erscheinen sie hier am deutlichsten aller Gemälde für Sant' Alvis als visuelles Ausrufezeichen in der biblischen Historie.³³

>17<

Um dem Phänomen auf die Spur zu kommen, sei an dieser Stelle an den eingangs erwähnten Käufer und Besitzer der Ölskizze, den kosmopoliten Weltmann im Dienste der Kunst, Francesco Algarotti, erinnert. Kurz nachdem Tiepolo die Passionsbilder für Sant' Alvis fertiggestellt hatte, ereignete sich das vermutlich erste, vor allem aber entscheidende Zusammentreffen zwischen Kunstkennner und Maler, aus dem sich ein freundschaftlicher Austausch entwickelte. 1743 reiste Algarotti im Auftrag König Augusts III. in seine Heimatstadt Venedig, um Gemälde, alte und erstmals auch zeitgenössische, für den Dresdner Hof anzukaufen.³⁴ Während die *pittura antica* als Sammlungsgegenstand die Vorliebe der Zeit für die alten Meister und insbesondere die der Renaissance reflektierte, betrat Algarotti hinsichtlich der zeitgenössischen Neuland, das er vor dem Minister und Leiter der königlichen Gemäldeankäufe, Heinrich Graf von Brühl, mit der Sammelliebe für die alten, der viel diskutieren Dekorumsfrage begründen und durchsetzen musste: dem antiken Geschmack.

Giambattista Tiepolo wurde im Zuge der allgegenwärtigen Mode, sich zyklisch auf die Antike zu beziehen, schon seit einiger Zeit als Redivivus des großen Renaissancemalers Veronese gefeiert, der dessen Kunst erneuere und vollende,³⁵ und schien Algarotti deswegen für seine

Pläne besonderes geeignet.³⁶ Tiepolo hatte aber auch bereits Anfang der 1730er Jahren zwei große Dekorationsprogramme zur römischen Geschichte im Palast Dolfen in Venedig³⁷ und im Palast Casati, später Dugnani, in Mailand³⁸ entworfen. Deren Triumphdekorum mit Soldaten, Wappen, Standarten, Helmen, Rüstungen, Fahnen und römischen Ehrenzeichen lassen auf sein früh vorhandenes mehr oder weniger profundes Antikenstudium, in jedem Fall aber auf das Interesse an einer überzeugenden historischen Darstellung schließen. Entscheidend jedoch ist, dass Tiepolo schon in jungen Jahren die Bedeutung der Antike für eine legitimierende Ausdrucksweise in der Gegenwart kannte. 1721 kopiert er für Scipione Maffei's *Verona Illustrata* nicht nur Antiken, vor allem Imperatorenbüsten aus der Sammlung Bevilacqua, er entwarf für Maffei auch das Frontispiz, eine Figur der Minerva, die als Göttin der Weisheit auf den Auftraggeber und seinen Kreis, die Illuminati, hinweisen sollte.³⁹

>18<

Francesco Algarotti, in Venedig angekommen, griff gewissermaßen in dieses Interesse konspirativer Auftraggeber Tiepolos für die Antike ein, indem er Gefallen an Tiepolos für den Konsul Smith angefangenen und unvollendet gebliebenen *Gastmahl der Kleopatra* fand und es für den polnischen König fertig stellen ließ. Es folgten zwei weitere Gemälde von Tiepolos Hand zu Ehren des Gunstbeweises von Brühls an Algarottis Wagnis, die Antike durch Zeitgenossen interpretieren zu lassen, *Maecenas präsentiert die Künste Kaiser Augustus* und *Triumph der Flora*. Diese Bilder enthalten dementsprechend neben kunstpolitischen Anspielungen auf den sächsischen Hof die Forderung Algarottis, Tiepolo solle die zwei gegensätzlichen Stile, den gelehrten, klassischen und den venezianischen, phantasievollen, vereinen. Tiepolo verfeinerte dementsprechend seine antiken Zitate. Unter anderem kopierte er für die Dresdner Gemälde die *Minerva Giustiniani* und studierte nachweislich Monfaucons *Antiquité expliquée et représentée en figures*.⁴⁰

Auch der von Tiepolo zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossene Auftrag für Sant' Alvisi stand in gewisser Weise unter diesem mit Algarottis Vorstellungen fassbar werdenden Diktat einer angemessenen Antikenrezeption. Unverkennbar generierte Tiepolo die beiden, die *Kreuztragung* flankierenden Hochformate, *Dornenkrönung* und *Geißelung*, aus dem für die religiöse Verehrung der Dornen Christi bereits einmal perfekt erscheinenden Bildentwurf einer *Dornenkrönung* Tizians (Abb. 8)⁴¹.



Abb. 8: Tizian, *Dornenkrönung*, Paris, Musée du Louvre

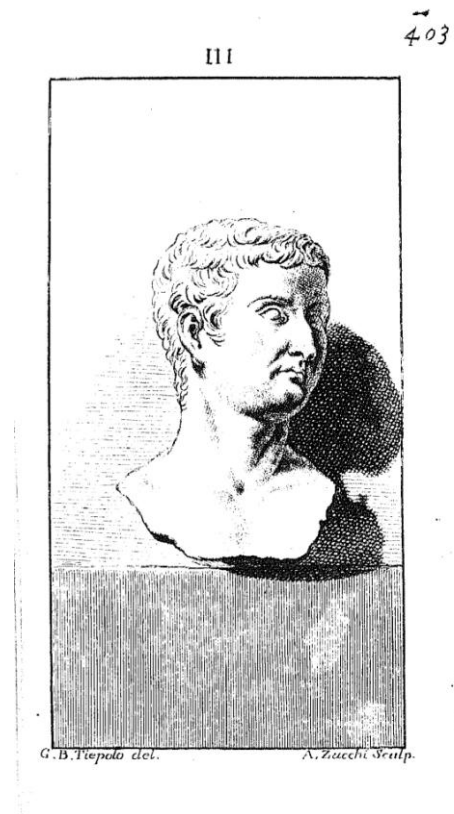


Abb. 9: Giambattista Tiepolo (Stecher: A. Zucchi), Büste des Tiberius, in: Scipione Maffei, *Verona Illustrata*, 1724

Dieser entwarf das Gemälde für die Mailänder Bruderschaft der Santa Corona, kurz nachdem sie den die Bruderschaft gründenden Dorn aus der Dornenkrone Christi erhalten hatten und diesen in einer Kapelle der Kirche Santa Maria delle Grazie ausstellten.⁴² Neben dem kompositorisch-räumlichen Einfall, die Passionsszenen in ins Bild ziehender Untersicht auf einem über Treppen erreichbaren Außenraum vor Fassadenarchitektur zu zeigen, entlehnte Tiepolo die Körperhaltungen der Protagonisten beider Szenen aus derjenigen Tizians: In der *Geißelung* nehmen die malträtierenden Schergen die Haltung und Position hinter Christus und zwischen ihm und dem Betrachter ein, während dieser spiegelverkehrt den Oberkörper mitsamt des Gesichtsausdrucks kopiert. In der *Dornenkrönung* ist es der Unterkörper Christi, das Sitzen, bei dem die Füße nur mit den Zehenspitzen den Boden berühren, die verschränkt gefesselten Arme mit dem Rohrstock als Zepter und auch wieder der leidende Ausdruck des Gesichts, den Tiepolo hier etwas überspitzt und um neunzig Grad gedreht kopiert.

>19<

Nicht nur aufgrund der an der *Laokoongruppe* geschulten Ausdrucksgebärden ist Tizians Fassung bald nach seiner Entstehung als bedeutsames Vorbild für die richtige Art, eine Historie zu zeigen, bekannt geworden.⁴³ Die Verspottung Christi als König der Juden, die durch die Krönung seines Hauptes mit der verletzenden Dornenkrone manifest wird und die sein Martyrium begründet, verbindet Tizian erstmals in der Geschichte der neuzeitlichen Malerei mit einem angemessenen Dekor. Durch die Imperatorenbüste, die in einem römischen Tribunal die (weltliche) Macht repräsentierte und die Tizian im Tympanon über dem Türsturz integrierte, wird die Historizität des Ereignisses zum entscheidenden Bestandteil der Bildaussage.⁴⁴

Während nun Francesco Algarotti in seinem kunsttheoretischen Anspruch besitzenden Essay *Saggio sopra la Pittura*, zu dem er erste Ideen just während seines Aufenthaltes in Venedig notierte,⁴⁵ Tizians Abbild des Kaisers und die in römischer Antiqua im Türsturz eingemeißelte Inschrift *TIBERIUS CAESAR* als lobenswerte und leuchtende Details im sonst wenig mit dem Dekor konform gehenden Werk Tizians herausstellt,⁴⁶ muss Tiepolo die wahre Dimension von Tizians Anliegen, die Authentizität des Vergangenen für die Bildaussage zu nutzen, erkannt haben. Die physiognomischen Züge und die Haartracht der sich im Tympanon befindlichen Büste offenbaren nicht, wie Algarotti die eingemeißelte Inschrift auf dem Türsturz ablas, das Porträt des Tiberius, sondern das Kaiser Neros, unter die authentisch nachempfundenen antiken Rüstungen hat sich im Vordergrund eine zeitgenössische gemischt. Tizian gelingt auf diese Weise, die Bedeutung Christi als Märtyrer in den Kontext aller christlichen Märtyrer mit Nero als den ersten Christenverfolger zu stellen, und so den Betrachter des Bildes, der sich zugleich in religiöser Vertiefung der Reliquie befindet, über das Dekor den distanzierten Bezug zur Vergangenheit zu nehmen.⁴⁷

Tiepolo scheint aus diesem besonderen Anliegen der Betrachterrezeption die Legitimität für eine eigene Auffassung bezüglich der angemessenen Darstellung und den Umgang mit dieser gezogen zu haben. Auch wenn beide Passionsszenen für Sant' Alvise, wie zuletzt in den Gemälden für den Dresdener Hof, historisch überzeugend Waffen, Helme und antike Architekturversatzstücke, etwa ein ionisches Kapitell, rustikale Trommelsteine, die an das Rustikamauerwerk Tizians erinnern, schließlich auch den bekannten, an der Antike geschulten Arkadenbalkon Veroneses aufweisen, Tiepolos Porträtbüste zeigt nun einen älteren Mann mit nur spärlichem Haarkranz (Abb. 4). Die den regierenden römischen Imperator benennende Inschrift im Türsturz hat er durch die unverbindlichere Abkürzung SPQR in der Wand über einer den Blick in den Hintergrund freigebenden Arkade ersetzt. Dieses ist umso verwunderlicher, kopierte Tiepolo doch, wie bereits erwähnt, in jungen Jahren für Scipione Maffei's *Verona Illustrata* antike Imperatorenbüsten sehr überzeugend, darunter auch die des Tiberius (Abb. 9).⁴⁸ Das Stein gewordene, vermutlich zeitgenössische

Porträt im Hintergrund der *Dornenkrönung* für Sant' Alvisе hingegen scheut nicht einmal den Blick aus dem Bild, so dass der Betrachter unweigerlich auf die fremdartige Figurengruppe, die im Bild die Szene kommentiert, zurückgeworfen wird.

>20<

Es ist nun wieder Francesco Algarotti, der mit seinen ausgewählten und schriftlich festgehaltenen Aussagen über eine angemessene Historie, den Hinweis auf die Erklärung für Tiepolos irritierende, im Gewand des Dekorums legitimierte Betrachtersprache liefert: Auf das Lob für Tizians vermeintliche Tiberiusbüste folgt die Kritik. Algarotti verdammt im weiteren Verlauf seiner Äußerungen über das Dekorum die *Licenziosa al maggior segno*, die seltsamen Verbindungen, die die venezianischen Maler in Bezug auf das Kostüm und die Angemessenheit der Darstellung eingehen. Am Beispiel der Gastmahlkompositionen, in die Veronese Schweizer, Levantiner und »tali altri bizzari personaggi« eingefügt habe, warnt er, dass Konzeptionen mit solcher »libertinaggio di fantasia« in den Augen Dritter schnell an Wertschätzung verlieren.⁴⁹ Schließlich richtet er sich im auf das Dekorum folgenden Kapitel über die Bücher, die ein Maler kennen müsse, direkt an die Zeitgenossen und kritisiert die, deren Horizont nicht über Ripas *Iconologia* hinaus gehe, und die sich mit einigen Flachreliefs in Gips nach der Antike oder besser dem, was Rembrandt unter Antike verstand, begnügen. Das seien Waffen, Turbane, Stoffdrapierung und »Alte«.⁵⁰

Diese Ansichten Algarottis über die angemessene Darstellung, deren ausgewählte Beispiele an Werken und Malern deutlich werden lassen, dass sie eher eine persönliche Auswahl (Bevorzugung) sind und eine individuelle Meinung widerspiegeln, als auf eine systematische Theoriebildung abzielen, beschreiben das, was man in der *Dornenkrönung* Tiepolos für Sant' Alvisе sehen kann. Nicht nur ist auffällig, dass Tiepolo Tizians Mailänder *Dornenkrönung* für seinen Auftrag als Vorlage wählte und Algarotti die Imperatorenbüste, die Tizian dort einfügte, als das Beispiel für einen (vermeintlich) lobenswerten Antikenbezug der venezianischen Renaissancemaler aus den mannigfaltigen Historien, die auch jenseits religiöser Sujets im Laufe der Jahrhunderte entstanden, herausgreift. Fast noch ungewöhnlicher ist, dass Algarottis Kritik zuerst Veroneses ausschmückender und fantasievoller Freiheit gilt, die sich in den Betrachterfiguren der Pagen, Soldaten und Zeitgenossen findet, um dann die zeitgenössische Historie zu tadeln, sie sei von der Antikenvorstellung Rembrandts beeinflusst, die sich in den orientalisch erscheinenden weisen Alten erschöpfe. Rembrandts grafische Blätter mit Charakterköpfen weiser alter Männer oder Philosophengestalten im orientalischen Kostüm fanden weite Verbreitung und waren im Zuge der Orientalenmoden schon zu Rembrandts Lebzeiten und auch im Venedig des Settecento längst nichts Ungewöhnliches mehr; in der Genremalerei ein beliebter Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung.⁵¹ In Bezug auf das Historiengemälde findet sich

hingegen eine auf das Ambiente abzielende ganzheitliche Rezeption von Rembrandts biblischer Welt nur bei Künstlern des 17. Jahrhunderts, etwa im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione.⁵² Den rembrandtesken Orientalen im Kontext des Diskurses über das Dekorum anzuführen, bedeutet, noch zweihundert Jahre nach Rembrandts, die Regeln verstoßender Alltagswelt, diese gegen das allgemeine Verständnis der Zeit als Gefahr für die angemessene Darstellung der biblischen Historie einzuschätzen. Sollte sich Algarottis Kritik auf die im Stil der Betrachterfiguren Veroneses gegebenen orientalisch anmutenden Figuren in Tiepolos Gemälden für Sant' Alwise, insbesondere in der *Dornenkrönung* beziehen?

>21<

Rembrandts Pilatus als weiser Mann in Tiepolos *Kreuztragung*

Ein Blick auf Rembrandts 1655 entstandene Radierung *Christus wird dem Volk vorgestellt* (Abb. 10)⁵³ verrät, dass sich die Präsenz der orientalischen Figur in der Ölskizze Tiepolos, die durch ihre Kontur aus der anonymen Menschenmenge heraus den Appell an den Betrachter erzeugt, mit ihrer Funktion im Erzählkontext erklärt: Tiepolo hat sie als Pilatus aus diesem zweiten Versuch Rembrandts, das »Sehet diesen Menschen« darzustellen, übernommen.



Abb. 10: Rembrandt, *Ecce Homo* (1655), Radierung, B. 76 (Zustand I-VI)

Es stimmen nicht nur die Körperstatur, der Turban, Gewand und Schmuck überein. Es ist vor allem der Blick aus dem Bild, mit dem Christus dem Betrachter nahe gebracht wird, und der Sog in die Tiefe des Bildraums, der bei Rembrandt durch die Zurücksetzung der an Pilatus anschließenden Verurteilten vor das Dunkel des Palasteingangs und bei Tiepolo durch die Rahmung der orientalischen Figur mittels der dunklen Kreuzbalken die gleiche vermittelnde Wirkung der Figur erzeugen. Eine lavierte Kompositionszeichnung Tiepolos, heute im Museum Bonnat in Bayonne (Abb. 11),⁵⁴ offenbart schließlich, dass sich Tiepolo für den Themenkomplex des *Ecce Homo*, ähnlich wie er es Jahre später, in den 1750er Jahren, mit Rembrandts *Kreuzabnahme* im Besitz des Konsuls Smith tat,⁵⁵ intensiv mit den Bildentwürfen Rembrandts auseinandersetzte.



Abb. 11: Giambattista Tiepolo, *Ecce Homo*, Zeichnung, Bayonne, Musée Bonnat

Vor einer ähnlich angelegten Fassadenarchitektur dreht Tiepolo in der Zeichnung die ins Bild ziehende Wirkung der Rembrandt'schen Figurengruppe aus Stadthalter und Verurteilten um, so dass nun der Dornen gekrönte Christus zuvorderst einer Menschenmenge, darunter zahlreiche Orientalen und zwei im Akt des Sehens gezeigte Kinder, dem Betrachter präsentiert wird. Nicht nur diese Art der Figurengruppierung charakterisiert die räumliche Disposition der Berliner Ölskizze, mit der Multiplizierung der Motive, weiser Orientale und Junge, wird die Zeichnung zur Variationsstudie der Ölskizze.

>22<

In der *Ecce Homo*-Fassung Rembrandts (Abb. 10) übernimmt Pilatus aus dem Erzählzusammenhang heraus die Appellfunktion an den Betrachter, so dass das Interesse der Bildaussage auf der Gegenüberstellung und der Urteilsentscheidung der Juden und des Volkes liegen. Der Betrachter wird aufgrund der räumlichen Disposition in diese Entscheidungssituation miteinbezogen. Sein Standpunkt stimmt in etwa mit den zahlreichen Rückenfiguren, die in der frühen Fassung des Sticks die Volksmenge repräsentieren, überein. Die den Betrachter einladende Handbewegung des vornehmen Mannes mit ausladendem Federbusch am Hut im linken Vordergrund wird dazu von Pilatus auf dem erhöhten Balkon des Palastes wiederholt, und wandelt sich so, in Untersicht dem Volk enthoben, zu einer ernsten Entscheidungssituation. Tiepolo komprimiert und generalisiert in der *Kreuztragung* diese sich aus dem ikonografischen Kontext ableitende Betrachteransprache Rembrandts auf die Kontur und die Position seiner orientalischen Figur (Abb.1).⁵⁶ In diesem Zusammenhang von größter Bedeutung ist, dass Rembrandt Pilatus als orientalischen Weisen darstellt, dem als positive Figur der biblischen Erzählung eher die Qualitäten eines Philosophen als die eines bürokratischen römischen Stadthalters eigen sind. Dafür konzentriert Rembrandt die Szene seiner ersten, 1636 entstandenen, Fassung des Themas, *Das große Ecce Homo* (Abb. 12),⁵⁷ auf den Disput des Pilatus mit den Schriftgelehrten und Hohepriestern.



Abb. 12: Rembrandt, *Ecce Homo* (1636), Radierung, B. 77

Als massige Gestalt mit turbanartigem Hut, Edelsteinschmuck, einem weiten Mantel aus Pelz und kostbarem Stoff wird Pilatus zur Autorität einflößenden Gestalt der biblischen Geschichte, die in Rembrandts Tronie des orientalen Herrschers, weisen alten Mannes oder Philosophen in zahlreichen Gemälden und Radierungen ihr typisiertes Spiegelbild hat.⁵⁸ Rembrandt generiert die positiven Eigenschaften des römischen Stadthalters in der Radierung des *Ecce Homo* von 1636, indem er den Zusammenhang zwischen der Figur des Pilatus und dem Dekorum der *Dornenkrönung* expliziert: Während Pilatus im Diskurs mit den jüdischen Hohepriestern auftritt, wurde dem hinter ihm stehenden Christus bereits die Dornenkrone aufgesetzt und der Purpurmantel umgelegt. Die gezeigte Szene basiert damit auf dem Johannesevangelium, in dem als einzigem der vier Evangelienberichte zu lesen ist, Pilatus habe, um die nicht rechtfertigbare Verurteilung abzuwenden, Christus, den wahren Messias, als König verspotten lassen. So wird nicht nur Pilatus zur positiven Gestalt, das Thema der Dornenkrönung wird zum Bild über Sein und Schein. Rembrandt interpretiert dies mit den heftig disputierenden Hohepriestern vor Pilatus. Wie ein Mahnmahl ragt die lorbeerbekränzte Büste des römischen Imperators als Bild gewordener Vorwurf der Juden aus der Menschenmenge, sie hätten keinen König als Caesar.⁵⁹ Zugleich verkörpert die Säule mit der Kaiserbüste den Gegen- oder Parallelentwurf zu dem mit Dornen gekrönten Christus. Gegenstand der Auseinandersetzung ist schließlich ein langer Rohrstock in den Händen der Hohepriester, den eigentlich Pilatus als Zeichen seiner juristischen Souveränität halten müsste,⁶⁰ der genauso gut das verspottende Zeichen für das Zepter des Königs in Christi Händen sein könnte, hier in jedem Fall zum besitzenswerten, magischen Gegenstand der Exekutive avanciert.

>23<

Die Dornenkrone Christi: Reliquien und Bildprogramme

Um für die Reliquie eines Dorns aus der Dornenkrone Christi ein Bildprogramm zu entwickeln, wie Tizian es für die Mailänder Bruderschaft der Santa Corona in den 1540er Jahren tat, und wie nun zweihundert Jahre später Alvise Cornaro Tiepolo für Sant' Alvise beauftragte, hält der Moment der Vorführung des gekrönten Christus, die Pilatus mit den Worten »Sehet diesen Menschen« kommentiert, demnach weitreichende inhaltliche Möglichkeiten bereit. Während sich Tizian aus einer damals neuen historischen Authentizität der Geschichte heraus darauf konzentrierte, dem gläubigen Betrachter die vorbildhafte Rolle Christi als ersten Märtyrer zur Nachahmung nahe zu bringen, entwarf Tintoretto für die Rochusbruderschaft in Venedig, die ebenfalls im Besitz einer Dornenkrönenreliquie war, ein Bildprogramm in einem der Versammlungsräume ihrer Scuola, der Sala d' Albergo, das die gesamte, Erlösung bringende Tragweite der Dornenkrönung Christi vor Augen führt.⁶¹ Hier

findet sich das *Ecce Homo* in spätmittelalterlicher Tradition als Andachtsbild über dem Portal im Saal. Flankiert wird dieses von den zwei das Thema zentral berührenden Szenen, der Gerichtssituation mit der nicht rechtfertigbaren Verurteilung, die den sich die Hände in Unschuld waschenden Pilatus zeigt, zur Rechten und, wie bereits eingangs in Hinblick auf die Bilderzählung als Weg diskutiert, den Kreuzweg Christi, der Konsequenz der verhandelten Aussage »König der Juden«, zur Linken. Diesen Bildern gegenübergestellt und insbesondere der intimen Szene des Dornen bekrönten Christus als Supraporta, mit dem das Martyrium Christi beginnt, ist schließlich die die gesamte Breite des Raums füllende, monumentale Historie der *Kreuzigung Christi*, die als finale Konsequenz der Verurteilung die Erlösung der Menschheit garantiert. Christus als verspotteter und als wahrer Messias werden damit einander reflektierend konfrontiert.⁶²

>24<

Während die beiden Hochformate für Sant' Alvises *Geißelung* und *Dornenkrönung*, geradezu sklavisch Tizians *Dornenkrönung* kopieren, scheint Tiepolos Entwurf des zentralen Mittelbildes der Versuch, sich auf der Grundlage von Callots *Kreuztragung* und Rembrandts *Ecce Homo* mit diesem den Saal füllenden Bildprogramm Tintoretts zu messen. Dafür stellt Tiepolo in seinem kleinformatigen Entwurf ein objekthaft präsenten Kreuz in den Mittelpunkt der Komposition, das einerseits Bestandteil der gegeneinander laufenden Diagonalen ist, die, wie bereits aufgezeigt, den Kreuzweg Tintoretts zeichenhaft in Erinnerung rufen. Andererseits dient es zugleich als Rahmung für die kommentierende orientalische Figur, die als Pilatus das zuvor Geschehene repräsentiert, und den Betrachter damit auffordert, über den Kontext der gezeigten Situation, in diesem Fall dem vor dem Kreuz zusammengesunkenen, in sich gekehrten Christus, nachzudenken. Dass in diesem Bildentwurf einer *Kreuztragung* Tiepolos, wie schon in Rembrandts früher Radierung des *Ecce Homo*, Pilatus als derjenige dargestellt wird, der das folgenschwere Oszillieren zwischen Verspottung und Sein Christi ermöglicht, lässt ein erneuter, genauerer Blick auf die Ölskizze Tiepolos deutlich werden. Das ausschlaggebende Motiv hierfür ist der etwas weiter auf der rechten Seite im Menschenzug marschierende Junge, der eine Tafel mit sich führt, die er gut sichtbar dem Betrachter aus dem Bild entgegenhält. Darauf zu lesen sind die Buchstaben INRI, die bekannten Anfangsbuchstaben für »Jesus der Nazareth, der König der Juden«. Diese, in der Ikonographie der Kreuztragung ungewöhnliche Tafel, die über dem Kreuz des Verurteilten angebracht, den Grund für die Todesstrafe nannte, erhält ihren Sinn nur durch den den Betrachter ansprechenden Pilatus. Dieser habe, um noch einmal das Johannesevangelium zu zitieren, bereits auf die Tafel am Kreuz den Grund der Verurteilung Christi in drei Sprachen schreiben lassen, als sich die Hohepriester über den Wortlaut aufregten, da ihrer Anklage zufolge Christus dieses nicht sei, sondern es nur vorgebe. Sie forderten

dementsprechend von Pilatus, die Inschrift in, er gibt vor, König der Juden zu sein, zu ändern. Pilatus jedoch weigert sich.⁶³ Indem die als Pilatus deutbare orientalische Figur in Tiepolos Ölskizze hinter dem Kreuz dem Betrachter kommentierend gegenübersteht, provoziert sie diesen, über das von ihm Gelesene, die vier Buchstaben INRI, und damit wieder über die Frage des Seins und Scheins Christi zu reflektieren, wie dies sonst nur eine Ecce Homo-Darstellung ermöglicht.

Schließlich legt Tiepolo auch in das Motiv des unter dem Kreuz zusammengebrochenen Christus eine zeichenhafte Bedeutung hinein. Während Christus im ausgeführten Auftragswerk der *Imitatio*-Forderung folgend mit schmerzverzerrtem Gesicht aus dem Bild an den Betrachter appelliert, ist seine Haltung in der Ölskizze in dieser Hinsicht überhaupt nicht überzeugend. Vielmehr bildet Christus mit seiner ungewöhnlich künstlichen Arm- und Fußhaltung die beiden gegeneinander laufenden Bögen nach, die das in frühchristlicher Zeit für Christus verwandte Fischsymbol ergeben. Mit diesem Erkennungszeichen wurde das griechische Wort für Fisch ICHTHYS verbunden, dessen Anfangsbuchstaben das christliche Glaubensbekenntnis aufrufen: Jesus, der als Gesalbter (Messias), Gottes Sohn und der Erlöser ist. Das Fischsymbol stand für die Rolle Christi in der Eucharistie. Die Erlösung der Menschheit durch seinen Opfertod, dieses zentrale Glaubensdogma, rechtfertigt(e) Christi Bestimmung als Messias.⁶⁴ Indem Tiepolo Christus das frühchristliche Zeichen nachstellen lässt, ist schließlich Christi Rolle als Erlöser und damit als wahrer Messias, der Tintoretto mit seiner vielfigurigen *Kreuzigung* Tribut zollte, ebenfalls aus der Ölskizze Tiepolos herauslesbar.

Der Bedeutungsgehalt, den Tintoretto mittels vierer monumentaler Gemälde in einem Versammlungssaal der Scuola der Rochusbruderschaft als Interaktion mit dem Betrachter entfaltet, findet sich demzufolge zweihundert Jahre später in einem kleinformatigen Entwurf wieder. Damit haben wir hier nicht nur ein eindrucksvolles Beispiel, wie Tiepolo durch zeichenhafte Bild- und Körpersprache die seit der Renaissance unternommenen Bemühungen, illusionistisch überzeugend Inhalt zu vermitteln, ersetzt. Im beinahe omnipräsenten Zeichen des Kreuzes verhandelt Tiepolo in seiner Ölskizze Aspekte der biblischen Erzählung, die vor beziehungsweise nach der Kreuztragung stattfanden, indem er Bedeutung generiert, die über die reine Schilderung der Ereignisse hinausgeht. Auf diese Weise wird nicht nur Zeit im Raum erfahrbar, der Darstellung haftet auch etwas Allgemeingültiges an. Dies kumuliert in der orientalischen Figur, die einerseits die Rolle des Pilatus ausfüllt, andererseits durch die fehlende bekannte historische Einbindung und nicht zuletzt durch die Figur hinter ihr, die sie kommentierend mit dem Arm an der Schulter berührt, darüber hinauswächst.⁶⁵

>25<

Ut pictura commedia dell' arte

»Ut pictura poesis«, die so altbekannte Legitimationsformel der Maler und deren Anspruch im Wettstreit mit der Poesie dieser überlegen zu sein,⁶⁶ scheint Tiepolo im Fall seines Entwurfs der Auftragsgemälde für Sant' Alvise, vielleicht in Hommage an Jacques Callot, aus dem Stegreiftheater abgeleitet zu haben.⁶⁷ Folgt man dem gestischen Blick der Figur im Rücken des Orientalen nach links wird dieser Blick dort von einer Figur im Profil erwidert, von der nur die Augen zu erkennen sind, während an ihrer Seite ein weiß geschminkter Kopf mit rotem konischem Hut Christus und den Betrachter betrachtet. Meint man hier Pedrolino, einen Typen aus der *Commedia dell' arte*, zu erkennen, taucht rechts vom Orientalen zugleich eine nun nach links zurückblickende Figur auf, der vom Arm des Schergen vor ihr die Augen verdeckt werden, so dass sie sich nur über ihren Mund charakterisieren lässt. Sie hält eine weiße Fahne in den Händen.

Kapituliert hier das gesprochene Wort angesichts der Überlegenheit einer Bildsprache, die sich über die Körper ausdrückt? Die Theaterart jedenfalls bestach, nahe am Volk im Freien praktiziert, durch die Pantomime und Akrobatik ihrer Protagonisten. Der Körper einmal festgelegter Typen wurde zum Ausdrucksträger. Jacques Callot hat sich für seine Kunst beträchtlich von der *Commedia dell' arte* beeinflussen lassen. So zeigen die zahlreichen Radierungen der Serie der *Balli di Sfessania* immer neue Variationen jeweils zweier Charaktere in pantomimischer Interaktion.⁶⁸ Auch in einer der Szenen seiner *Grande Passion*, der *Dornenkrönung*, haben sich auf der Raumbühne zu den biblischen Protagonisten zwei pantomimende Typen gesellt, der vordere kommentiert durch seine starke körperliche Verdrehung die Szene (Abb. 13).⁶⁹



Abb. 13: Jacques Callot, *Dornenkrönung*, Radierung, L. 285

Damit liegt nahe, Pedrolino, der aus der Menschenmenge in Tiepolos Ölskizze auftaucht, als direkte Reminiszenz an den Ideengeber der sprechenden Körperhaltungen der *Kreuztragung* Tiepolos zu deuten. Die die ockerfarbene Komposition bestimmenden Farbakzente Rot und Blau, die Christus konstituieren, finden sich jedenfalls in geringeren Mengen als Variation nur in diesen Figuren um den in Gelb gehaltenen Orientalen wieder (Abb. 1). Dies unterstreicht die Bedeutsamkeit und Aussagekraft des Dekorums im Gesamtgefüge des Bildes.

>26<

Lorbeerkranz und Dornenkrone: jeder Historie ihr Dekor

Was hat es nun mit dem Dekorumsverstoß der etwas seltsam anmutenden, an Rembrandts Orientalen erinnernden, Figurengruppe in Tiepolos *Dornenkrönung* für Sant' Alvise, die Algarotti zur Kritik herausforderte, auf sich (Abb. 14)?



Abb. 14. Detail aus Giambattista Tiepolo, *Dornenkrönung*, Venedig, Sant' Alvise



Abb. 15: Rembrandt, *Pissender Mann*, Radierung, B. 190

Wie erklärt sich die Gruppe der geradezu magisch Erscheinenden neben dem leidenden Christus, vor die sich ein pissender Junge, mit der genreartigen Ausgestaltung der Verspottung am ehesten vereinbar, gesellt hat? Folgt man Algarottis Interesse hinsichtlich der Dekorumsfrage, das durch seine genannten Beispiele erkennbar wird, scheint der Schlüssel zum Verständnis in Tizians Imperatorenbüste zu liegen. Folgt man dem bisher Analysierten,

scheint dies mit der der *Dornenkrönung* inhärenten Diskursivität über Sein und Schein im christlichen und damit auch im künstlerischen Sinne verbunden zu sein.

Während Tizian in seinem für die Mailänder Bruderschaft der Santa Corona geschaffenen Gemälde einer *Dornenkrönung Christi* die Insignie der Macht, die *corona civica*, mit der Tiberius und auch Nero auf antiken Mützen und als Büsten porträtiert wurden, weglässt und so dem Porträt Neros das Zeichen des Sieges nimmt, um die glaubensmäßige Aussage des religiösen Bildes zu stützen (Abb. 8), ist es Rembrandt, der der folgeschweren Krönung Christi mit Dornen den mit Lorbeer bekrönten römischen Imperator gegenüberstellt (Abb. 12). Auf diese Weise arbeitet Rembrandt mit dem im Dekor um versteckten Bedeutungspotenzial, um die aktuelle politische Kontroverse zwischen Kirche und Staat zu vermitteln.⁷⁰ Giambattista Tiepolo scheint diesen spezifischen Umgang der beiden Künstler aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit den Insignien des Triumphes und der Macht im Kontext des *Ecce Homo* erkannt, und das Dekor seiner *Dornenkrönung* nun für ein eigenes künstlerisches Statement genutzt zu haben.

Die seltsam anmutende und nicht ins Dekor passende orientalische Figurengruppe, die mit einem pissenden Jungen im Vordergrund abschließt, verdankt ihre Existenz der Reaktion des Auftraggebers auf die *inventio* Tiepolos (Abb. 14). Im Dekor der *Dornenkrönung* finden sich alle diejenigen Figuren der Ölskizze wieder, die im fertigen Auftragsgemälde auf Kosten einer konventionellen Darstellung verschwunden sind: Der Fahnenträger mit dem rechteckigen Hut, der das Wort verkörpert, ist anwesend und natürlich steht er so hinter den anderen, dass er rein gar nichts sehen kann. Das der *Commedia dell' arte* entsprungene, maskierte Gesicht lehnt dafür mit fast sentimentalem Gesichtsausdruck an der Schulter eines der beiden Orientalen. Der in große Falten gelegte Rüschenkragen verrät nun zweifelsfrei, dass es sich hier um Pedrolino handelt. Der zweite weise Alte deutet kommentierend auf den dornengekrönten Christus: »Ecce Homo«. In ihren phantasievollen Gewändern haben sich die beiden Weisen jedoch von der Figur in der Ölskizze, die einen Bezug zur historischen Person des Pilatus ermöglichte, zu Typen gewandelt. Nicht zuletzt die seltsam mit einer Fratze verzierte Vase zu ihren Füßen zeugt von einem Bedeutungswandel des orientalisch gestalteten Pilatus Rembrandts zum *mago*, der im weiteren Werk Tiepolos, vor allem aber in den grafischen Serien der *Capricci* und *Scherzi di Fantasia*, die Stimmung ins Mystisch-Okkulte kippen lässt.⁷¹ Dem liegenden Jungen der Ölskizze kommt im Vordergrund der *Dornenkrönung* nun als pissender die, die groteske Situation auflösende Rolle zu: Tiepolo hat ihm, der im Entwurf das Sehen verkörpert, die Insignie des römischen Imperators übertragen. Ganz im Sinn der Rhetorik Hoogstratens, bei der ganzen Auseinandersetzung mit der angemessenen Darstellung römischer Triumphzüge solle der Maler nicht den Triumph der Malerei vergessen,⁷² trägt der Junge einen aus grünen Blättern geflochtenen Lorbeerkranz,

der als Zeichen des Sieges im Triumphzug den römischen Feldherren verliehen wurde, bevor Augustus die *corona civica* zu einem Zeichen der Macht wandelte, die den Status des Imperators demonstrierte. Wie genau Tiepolo die Antike studierte und hier kopiert, um sie für die Bildaussage zu nutzen, zeigt der Umstand, dass der lorbeerbekränzte Junge zusätzlich mit einer römischen Tunika bekleidet ist, die mit ihren goldenen Stickereien einer mit Palmetten verzierten Purpurtunika nahe kommt und dem mit Dornen gekrönten Christus in seinem Purpurmantel beinahe den Triumph streitig macht. In Tiepolos Gemälde wandelt sich das Anliegen, den leidenden Christus durch sein Martyrium zum wahren König der Juden gekrönt darzustellen, in ein persönliches Statement des Künstlers über die Überlegenheit seiner Kunst: Aus der Dekorumsfrage der *Dornenkrönung Christi* wird die Krönung der künstlerischen Schöpfung.

>27<

Obwohl Tiepolo schon in jungen Jahren sehr überzeugend antike Kaiserbüsten, darunter die des Augustus, des Tiberius, Hadrians und Trajans, für Scipione Maffeis *Verona Illustrata* kopierte, stellt die gemalte Büste in der *Dornenkrönung* für Sant' Alvise mit wenig Haar und feistem Gesicht zweifelsfrei einen Zeitgenossen dar. Es fehlt sowohl die den römischen Kaiser bezeichnende Inschrift als auch die Insignie des Sieges und der legitimierenden Macht, der Lorbeerkranz. Diese beiden zentralen Aspekte des antiken Relikts, die für eine angemessene Historie die sinnstiftenden wären, finden sich zudem, wie selbstverständlich, in der späteren Version Domenico Tiepolos für das Kloster San Felipe Neri in Madrid (Abb. 16), der die Bildfindungen seines Vaters sonst so genau kopierte.⁷³



Abb. 16: Domenico Tiepolo, *Dornenkrönung*, Madrid, Museo del Prado

Im Dekor der *Dornenkrönung* für Sant' Alvise liegt die subversive Antwort auf die Ignoranz des Auftraggebers hinsichtlich der *inventio* des Malers, die dieser in der Ölskizze offenbarte: Das triumphierende Sehen pisst aufs Dekor, während das Porträt des Auftraggebers anstelle der historischen Wahrheit und zugleich als neue (historische) Wahrheit im Hintergrund die Szene überragt.⁷⁴ Die verblüffend ähnliche Haltung des Jungen zu Rembrandts *Pissendem Mann* ist dabei nun nicht mehr verwunderlich (Abb. 15).⁷⁵ Damit liegt hier die persönlichste Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Sujet des dornengekrönten Erlösers vor, die die neuzeitliche Malerei nur am Ende ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Prinzipien hervorbringen konnte.

* Dieser Aufsatz basiert auf meiner Magisterarbeit, die im Sommer 2000 an der Freien Universität Berlin entstanden ist. Dem Arbeitskreis zur Kunst des 18. Jahrhunderts, veranstaltet vom Forschungsprojekt »Berliner Klassik« der Berlin-Brandenburger Akademie der Wissenschaften danke ich für die anregende Diskussion meiner Thesen, die ich im Rahmen der Sitzung am 25. Juni 2004 vorstellen durfte.

1 Zitiert aus: Giovanni Gaetano Bottai und Stefano Ticozzi: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 8 Bde, Mailand 1822-25, Bd. 4, S. 93.

2 Erhalten ist nur Riccis Teil des Briefwechsels. Vgl. dazu: Jeffrey Daniels: *Sebastiano Ricci*, Hove 1976, S. 10f.

3 Vgl. generell u. a.: Herrmann Bauer: *Einige Bemerkungen zur Ölskizze im venezianischen Settecento*, in: *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, hg. von Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1984, S. 89-92, hier S. 92; zu Tiepolo vgl.: Beverly Louise Brown: *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch* (Ausstellungskatalog, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas), Fort Worth 1993, S. 15; Svetlana Alpers und Michael Baxandall: *Tiepolo und die Intelligenz der Malerei*, Berlin 1996, S. 64. *Giambattista Tiepolo. Fifteen oil sketches*, hg. von John L. Seydl, Los Angeles 2005, S. 14, u. a.

4 Zur *inventio* im klassischen Sinn vgl.: Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1937; Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin*, 22, 1940, S. 197-269, hier S. 210-217; John R. Spencer: *Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, 26-44; Wolfgang Kemp: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240; Werner Busch: *Klassizismus, Klassik*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070-1081; zum Begriff des Unklassischen vgl.: Werner Busch: *Erscheinung statt Erzählung*, in: *Das erzählende und das erzählte Bild*, hg. von Alexander Honold und Ralf Simon, München 2010, S. 55-83, hier S. 55-57; zur Skizze und zum »unklassischen« venezianischen Arbeiten vgl.: Nicola Suthor: *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 87-111.

5 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 459c.

6 Dies verrät die Inschrift des Nachstichs von Pietro Monaco (1707-1772). Radierung, 37 x 51 cm (Blattgröße 44 x 58 cm), ehemals Sammlung Rossi, Rom (Lugt 2212) versteigert bei Karl & Faber (München) am 30. November 2007. Vgl. dazu auch Michael Levey: *Two Paintings by Tiepolo from the Algarotti Collection*, in: *The Burlington Magazine*, 102, 1960, S. 250-257.

7 William L. Barcham: *The religious paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and Tradition in Eighteenth-century Venice*, Oxford 1989.

8 Begründet wird die Stiftung des nicht zur Pfarrei gehörenden Alvise Cornaro vor allem damit, dass Tiepolos Sohn, Domenico, Alvise Cornaro die Folge von Radierungen nach Gemälden eines »via crucis« widmete, die Domenico zehn Jahre nach dem Auftrag in Sant' Alvise für das »Oratorio del Crocefisso« in San Polo schuf. Vgl. dazu: Michael Levey: *Giambattista Tiepolo. His life and art*, New Haven 1986, S. 90. Die Argumentation für Alvise Cornaro als Stifter lässt sich auch mit dem Namenspatron der Kirche erklären. Erstmals äußert sich Eduard Sack zum Auftraggeber. Vgl. dazu: Eduard Sack: *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1910, S. 157.

9 Ölskizze: Leinwand, 52 x 63 cm; fertiges Auftragsgemälde: Leinwand, 440 x 500 cm; flankierende Hochformate: Leinwand, 450 x 194 cm (Geißelung) und 450 x 135 cm (Dornenkrönung). Während die *Kreuztragung* heute auf dem Altar im Chor aufgestellt ist, hängen die zwei Gemälde zusammen mit einer weiteren Szene der Passion Christi, *Christus im Garten Gethsemane* Angelo Trevisanis, einem Zeitgenossen Tiepolos, die vermutlich bereits vorhanden war, zu einer Einheit zusammengefasst an der südlichen Wand im Kirchenschiff. Vgl. dazu: Massimo Gemin und Filippo Pedrocchi: *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venedig 1993, Kat. Nr. 234-236; Cathrine Whistler: *Tiepolo as a Religious Artist*, in: *Giambattista Tiepolo. 1696-1770*, hg. von Keith

Christiansen, (Ausstellungskatalog, New York, Metropolitan Museum of Art, 1996), New York 1996, S. 208-213; Giuseppe Maria Pilo: La giovinezza di Giovan Battista Tiepolo e gli sviluppi della sua prima maturità, Monfalcone 1997, S. 195-200; ferner: Adriano Mariuz: Tiepolo, hg. von Giuseppe Pavanello, Verona 2008 (Scritti di storici dell'arte veneta, 1), S. 436-441.

10 Flaminio Corner: Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum ediis illustratae ac in decades distributae, 13 Bde., Venedig 1749, hier Bd. 1, S. 308. Vgl. ferner: Francesco Pitteri: Cronaca veneta sacra e profana della Città di Venezia, 2 Bde., Venedig 1751, hier Bd. 2, S. 176.

11 Die Ölskizze wird 1771 in Anton Maria Zanettis Traktat über die venezianische Malerei im Zusammenhang mit den Radierungen Monacos nach Gemälden Giambattista Tiepolos aufgelistet. Zanetti vermerkt dabei, dass sich der »modello originale« vom Gemälde in Sant' Alvise durch »alcune variazioni« unterscheidet. Vgl. dazu: Antonio Maria Zanetti: Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de'Veneziani maestri, 5 Bde, Venedig 1771, hier Bd. 5, S. 559f. Tiepolo fertigte nur in einigen Fällen mehr als eine Ölskizze pro Auftragsgemälde; wobei der farbig und kompositorisch sehr detaillierten Ölskizze keine Zeichnungen vorausgingen, der technische Findungsprozess ist dabei ungewöhnlich schnell und sicher. Determinanten wie die Größe und Form oder die jeweiligen Lichtverhältnisse des Anbringungsortes sind bereits berücksichtigt. Vgl. dazu: Forth Worth, 1996, S. 16; ferner: Alpers/Baxandall, 1996, S. 63-78.

12 Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, S. 159-185.

13 Leinwand, 515 x 390 cm. Zum gesamten Bildprogramm der Passion Christi und zum Auftragszusammenhang vgl. Tom Nichols: Tintoretto. Tradition and Identity, London 1999, S. 148-174. Vgl. hier auch die Fußnote 51 weiter unten im Text.

14 Nichols, 1999, S. 173.

15 Kemp, 1996, S. 170-173.

16 Catherine Whistler: Tiepolo as a religious artist, in: Keith Christiansen: Giambattista Tiepolo 1696-1770 (Ausstellungskatalog, New York, Metropolitan Museum of Art), New York 1996, S. 189-225, hier S. 193: »Tiepolo surely studied Tintoretto's great Passion scenes in the Scuola Grande di S. Rocco, as part of his preparation [...]«; Michael Levey: Giambattista Tiepolo. His Life and Art, New Haven/London 1986, S. 91: »[...] – and Tiepolo surely looked hard at the scene of passion in the Sala dell'Albergo there«; ferner etwas kritischer: Mariuz, 2008, S. 436.

17 Adriano Mariuz: Alcune fonti visive di Giambattista Tiepolo, in: Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita hg. von Linello Puppi, Padova 1998, S. 33-38, hier S. 36f. Zur Passionsserie Callots vgl. J. Lieure: Jacques Callot. Catlaogue du oeuvre gravé, 2 Bde., Paris 1924, Nr. 281-287 (286: Kreuztragung); vgl. ferner: Jacques Callot: Das gesamte Werk. Druckgraphik, hg. von Thomas Schröder, München 1971, S. 1042-1050. Die *Kreuztragung* (M. 17) ist das sechste Blatt von sieben, 116 x 215 mm, 1618 oder 1620/22. Zu den Grafiksammlungen im Venedig des Settecento vgl.: Haskell, 1996, S. 377 und S. 479-485.

18 Zur Technik, zur Raumauffassung und zur Proportion vgl. Daniel Ternois: L'art de Jacques Callot, Paris 1962, S. 89-125 und S. 151-173.

19 Vgl. u. a. die Fassung van Eycks, die heute in zwei Kopien aus der Nachfolge, Budapest, Museum der bildenden Kunst und New York, Metropolitan Museum, überliefert ist, oder etwa die *Kreuztragung* des Pieter Brueghel d. Ä., Wien, Kunsthistorisches Museum von 1564.

20 Zur Tiefenerschließung, der Perspektive und Proportion seiner Bühnenräume vgl. Ternois, 1962, S. 156f und S. 163-173.

21 Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflektionen in Frankreich, München 1987, S. 74f.

22 Vor allem die Publikation von Alpers/Baxandall hat dazu beigetragen, diese für Tiepolo eigentümliche Bildauffassung, keine erzählende Handlung im Albertischen Sinn zu bieten, herauszustellen: »No telling with Tiepolo« (Tiepolo erzählt nicht, er zeigt.) Vgl. dazu: Alpers/Baxandall, 1996, hier bes. S. 1-3 und S. 40; ferner: Svetlana Alpers: No telling, with Tiepolo, in: Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85, hg. von John Onians, London 1994, S. 326-340. Ulrike Andersson kommt der Verdienst zu, bereits einmal aufgezeigt zu haben, wie Tiepolo dieses emblematische Zeigen durch die Reduktion von Raum und Figur in den 10 Jahre später entstandenen Fresken in der Villa Valmarana (Vicenza), die die Achill-Briseis-Episode der Illias Homers schildern, erreichte. Vgl. dazu: Ulrike Andersson: Techniken der Verfremdung im Werk Giambattista Tiepolos, in: Städel-Jahrbuch, 10, 1985, S. 199-230.

23 Jacques Callot vereint in seinen Radierungen extreme Nähe mit extremer Tiefenflucht. Vgl. dazu: Ternois, 1962, S. 167f; zum Gestaltungsmittel Licht vgl. Ternois, 1962, S. 160-162.

24 Zu den Fassungen Bassanos: Toulouse, Fondation Bemberg, 1535-36; Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. M.6, 1543; Glyndebourne (Lewes, Sussex), Sammlung Christie, 1544-1545; London, National Gallery of Art, Inv. Nr. NG 6490 (ehemals Weston Park, Sammlung Earl of Bradford) 1545-1547; zu der Fassung Lambert Sustris: Mailand, Brera, Inv. Nr. #####, datiert Ende der 1530er Jahre; Vgl. dazu: Alessandro Ballarin: Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati, in: Arte Veneta, 21, 1967, S. 71-101, hier S. 84-98. Für die Abbildungen vgl.: Ballarin, 1967, Abb. 106; und: Jacopo Bassano, hg. von Alessandro Ballarin, 2 Bde., Padova 1995-1996 (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 2-3).

25 Ursprünglich als ein Gemälde eines zehnteiligen Passionsprogramms für Belluno, S. Croce, angefertigt, heute in Venedig, SS. Giovanni e Paolo, cappella dell' Rosario; 240 x 312 cm; dem Spätwerk Caliaris zugeschrieben, Vgl. dazu: Luciana Crosato Larcher: Per Carletto Caliaris, in: Arte Veneta, 21, 1967, S. 108-124, hier S. 120; F. Zava Boccazzi: La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, Venedig 1965, S. 215; für die Abb. vgl.: Stefano Rabacchi: Basilika der Hl. Johannes und Paul. Geschichte und Kunst, Padua o. J., S. 50.

26 Gerhard Wolf konnte nach der Analyse niederländischer Werke des 15. Jahrhunderts feststellen, dass das *vera icon* in Kreuzigungen und Kreuztragungen neben dem Andachtsaspekt auch einen Anlass dafür liefert,

über den Status des künstlerischen Werks nachzudenken. Vgl. dazu: Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. 170-177, hier S. 177.

27 Im Motiv des liegenden Jungen erkennen die Autoren Alpers/Baxandall Tiepolos grundsätzliches Verständnis der Bildauffassung: »Kinder im Akt des Zuschauens darzustellen, lenkt die Aufmerksamkeit zugleich auf das regressive Moment dieses Tuns«. Damit wird das Zusehen bzw. Betrachten selbst zum Thema. Zitiert aus: Alpers/Baxandall, 1996, S. 15. Sie stellen darüber hinaus diese Regressivität als generelles Charakteristikum der Bildsprache Tiepolos fest. Vgl. dazu: Alpers/Baxandall, 1996, S. 46.

28 Werner Busch hat diese Ambivalenz in räumlicher Struktur und figürlichem Aussehen bereits einmal überzeugend für die etwa zehn Jahre nach der Ölskizze entstandenen grafischen Serien Tiepolos, den *Capricci* und den *Scherzi di Fantasia*, analysiert. Auch der Umstand, dass diese Ableseambivalenzen und optischen Unstimmigkeiten Ergebnis der Übertreibung der Mimesis sind, und dass ein Zusammenhang zwischen illusionistischer Desillusionierung und der besonderen Ausdrucksmöglichkeit der Karikatur, dem Kontur besteht, stellte Busch bereits für die Capricciserien Tiepolos fest. Vgl. dazu: Werner Busch: Piranesis »Carceri« und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 39, 1977, S. 209-236, hier S. 216-219; ferner: Werner Busch: Goya und die Tradition des »capriccio«, in: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, hg. von Max Imdahl, Köln 1986, S. 41-73, hier S. 54-56. Dass durch das Changieren zwischen Kontur und Raum unterschiedliche zeitliche Eindrücke entstehen können, hat Ulrike Andersson in ihrer Analyse des Freskos in der Villa Valmarana (Vicenza), das die Achill-Briseis-Episode der Illias Homers schildert, erkannt. U. a. in den Szenen »Venus und Aeneas an der Küste Karthagos« und »Thetis tröstet Achill«. Andersson sieht darin den Wechsel vom überpersönlichen zum subjektiven Bereich der künstlerischen Phantasie (Innerpersönlichen). Vgl. dazu: Andersson, 1985, S. 225-227. Zum Phänomen vgl. ferner: Frank Büttner: Tiepolo und die subversive Kraft des Capriccio, in: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, hg. von Ekkehard Mai (Ausstellungskatalog, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 196-1997; Zürich, Kunsthhaus, 1997; Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, 1997), Mailand 1996, S. 157-167, hier bes. S. 164f; ferner: Alpers/Baxandall, 1996, S. 130-132.

29 Victor I. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens, dt. Ausgabe, München, 1999, S. 7, 11-20; Zum Schatten als Selbstporträt vgl.: Stoichita, 1999, S. 89-102.

30 Rennes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. Nr. 801.1.6, um 1553. Darüber hinaus ist das Bild mit weiteren Topoi frühneuzeitlicher Malerei aufgeladen: Im Hintergrund findet der *paragone* zwischen Skulptur und Malerei statt, neben den zum Malen benötigten technischen Instrumenten Zeichnung und Farbe, finden sich im Vordergrund so unterschiedliche Motive, wie die in Hinblick auf »Sein und Schein« komplexe Tierallegorie des Papageien und eine der Entdeckung der Welt ganz praktisch nützliche Armillarsphäre, schließlich sind auch in Hinblick auf Lukas Beruf des Arztes auch medizinische Bücher versammelt. Vgl. dazu: Gisela Kraut: Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986, S. 86-96; ferner: Stoichita, 1999, S. 89-91.

31 Stoichita, 1999, S. 151-165.

32 Distanz zum eigenen Schaffen verrät auch die Deutung, Tiepolo habe sich als Karikatur des Pulcinello in den *Capricci* und *Scherzi di Fantasia* selbst porträtiert. Vgl. dazu: Antje Middeldorf Kosegarten: »... Sia Dunque Tua Base Principale La Madre Ignoranza...« Zu den »Capricci« und »Scherzi« von Giambattista Tiepolo, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 34, 2007, S. 251-308, hier S. 284-287. Nachdem Frank Büttner »ironischen Hintersinn« in Teilen des Freskos im Würzburger Treppenhaus bemerkte (Frank Büttner: Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz, in: Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg, hg. von Peter Krückmann, München 1994, S. 54-62), stellte Andrea Gottdang jüngst Tiepolos ironische Haltung gegenüber der Historie auch in weiteren Gemälden fest, u. a. *Danae und Jupiter* oder dem Selbstporträt *Apelles malt Campaspe*. Hier geht die Art der Darstellung der Figuren über eine subversive Ironie hinaus, damit wird die Szene zur Satire. Vgl. dazu: Andrea Gottdang: Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo, in: *Artibus et Historiae*, 20, 1999, S. 151-168, hier bes. S. 151-155.

33 Cathrine Whistler interpretiert die Wirkung der orientalisch anmutenden Figuren, die Zeugen des Passionsgeschehens werden, als Repräsentanten einer »anderen Brutalität, der der völligen Gleichgültigkeit«. Aber können kommentierende Figuren gleichgültig sein? Vgl. dazu: Whistler, 1996, S. 213.

34 Jaynie Anderson: Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden, in: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, hg. von Bernard Aikema (Kongress des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 21.-25. 09. 2003), Venedig 2005, S. 275-286.

35 U. a. Anton Maria Zanetti: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine*, Venedig 1733, S. 62, äußert sich diesbezüglich. Vgl. dazu: Christine Deininger: Die Fresken im Frühwerk Giambattista Tiepolos. Über die ingeniosen Anfänge des venezianischen Freskantens, Frankfurt/M 1995, S. 125-127.

36 Philip Sohm: The Critical Reception of Paolo Veronese in Eighteenth-Century Italy: the Example of Giambattista Tiepolo as Veronese *Redivivus*, in: Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben, hg. von Jürg Meyer zur Capellen und Bernd Roock, Sigmaringen 1990, S. 87-107. Der Einfluss Algarottis auf Tiepolo hinsichtlich einer angemessenen Antikenrezeption wird in der Forschung bis heute etwas überbewertet. Vgl. dazu: George Knox: Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum, London 1975, S. 14f; Francis Haskell: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996, S. 354f (engl. Originalausgabe: New Haven/London 1980); William L. Barchham: The Cappella Sagredo in San Francesco della Vigna, in: *Artibus et Historiae*, 7, 1983, S. 101-124, hier S. 121; Ute Christina Koch: Algarotti, Tiepolo und der antike Geschmack, in: Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik. Beiträge eines Symposiums

veranstaltet vom Europäischen Graduiertenkolleg »Institutionelle Ordnungen, Schrift und Symbole« an der Bibliotheca Hertziana in Rom, hg. von Gernot Kamecke, Berlin 2007, S. 213-223, hier S. 218.

37 1729, u. a. sind hier die Heldengeschichten des Brutus, des Marius, der Triumph des Scipio und Fabio Massimo vor dem karthagoneser Senat dargestellt. Vgl. dazu: Gemin/Pedrocco, 1993, Kat. Nr. 85-94.

38 1731, Wandfresken mit der Geschichte des Scipio, die sich Tiepolo auf der Grundlage der Storia di Roma des Titus Livius entwarf. Vgl. dazu: Gemin/Pedrocco, 1993, Kat. Nr. 106-109.

39 Scipione Maffei: Verona Illustrata, Verona 1731; zur lebenslangen Freundschaft mit Maffei vgl.: George Knox: Tiepolo triumphant. The Roman history cycles of Ca'Dolfen, Venice, in: Apollo, 134, 1991, S. 301-310 hier S. 309f; vgl. ferner: Barbara Mazza: Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo, in: Giambattista Tiepolo. Nel terzo centenario della nascita. (Atti del convegno internazionali di studi, Venedig, Vicenza, Udine, Paris, 1996), hg. von Lionello Puppi, Padua 1998, S. 411-419, hier S. 411f.

40 Vgl. hier zuletzt: Koch, 2009, S. 217f.

41 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 748, 1540, Öl auf Holz, 303 x 180 cm.

42 Herbert Siebenhüner: Tizians »Dornenkrönung Christi« für S. Maria delle Grazie in Mailand, in: Arte Veneta, 32, 1978, S. 123-126; ferner: Maria T. B. Olivari: Partita doppia milanese per Tiziano, in: Venezia arti, 8, 1994, S. 37-46.

43 Auch versucht das Gemälde aus dem künstlerischen paragone mit Ferrari heraus mit seinen malerischen und zeichnerischen Qualitäten zu überzeugen. Vgl. dazu: Valeska von Rosen: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians, Berlin 2001, S. 220-230.

44 Erwin Panofsky: Problems in Titian. Mostly Iconographic, New York 1969, S. 49; ferner kritisch mit weiterer Literatur: von Rosen, 2001, S. 205-273.

45 In seiner endgültigen Fassung erschien die Schrift erstmals 1756. Vgl. dazu zuletzt: William Spaggiari: Introduzione, in: ders.: Francesco Algarotti: Saggio sopra la pittura, Rom 2000, S. 7-33. Vgl. ferner: Ivana Miatto: Alcuni documenti inediti sullo stretto sodalizio tra Francesco Algarotti e Giambattista Tiepolo, in: Ricerche di storia dell'arte, 61, 1997, S. 93-101, hier S. 95.

46 »È vero que un tratto egli pose nel campo del quadro, che figura la coronazione di spine, un busto col nome dello imperatore Tiberio, sotto cui nostro Signore morì: ma egli è anche vero, che, quai egli credesse non doversi da un pittore andar dietro a simili maniconie della erudizione del costume, se ne mostrò in ogni altra sua opera risanato el tutto.« (... im Hintergrund einer Krönung Christi mit der Dornenkrone eine Büste mit dem Namen des Kaisers Tiberius, während dessen Herrschaft Christus starb, aufstellte.) Zitiert aus: Francesco Algarotti: Saggio sopra La Pittura, Livorno 1763, S. 137. Interessant ist auf jeden Fall, dass Algarotti Tiberius nur in Bezug zu Christi Leiden und Tod bringt. Das schließt nicht aus, dass die Büste ein Porträt eines anderen Kaisers, der des Christenverfolgers zeigt.

47 Die Physiognomie und vor allem der dichte Lockenkranz der gemalten Büste weisen eindeutig auf Nero, das zeigen sowohl das Porträt Neros, das Tizian im Rahmen der römischen Imperatorenreihe Federico Gonzagas für dessen herzoglichen Palast in Mantua schuf, und die hierfür als Grundlage dienende antike Münze, als auch die überlieferten antiken Büsten Neros, wie die heute in der Glyptothek in München, Inv. Nr. 321. Vgl. dazu: Ruth W. Kennedy: Tiziano in Roma, in: Il mondo antico nel Rinascimento (Atti del V. Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Florenz 1956), Florenz 1958, S. 237-243, hier S. 239; Harold E. Wethey: The paintings of Tizian, 3 Bde., London 1969-1975, hier: Bd. 1: The religious paintings, 1969, Kat. Nr. 26; Dagmar Feghelt-Aebersold: Zeitgeschichte in Tizians religiösen Historienbildern, Hildesheim 1991 (zugl., Diss., München 1989); Tommaso Casini: Christo e i manigoldi nell »Incoronazione di spine« di Tiziano, in: Venezia Cinquecento, 3, 1993, S. 97-118; Bruce Cole: Titian and the Venetian Painting. 1450-1590, Oxford 1999, S. 123f. Tizian hat sich kurz vor dem Auftrag für die Bruderschaft der Santa Corona dezidiert mit der porträthaften Erscheinung der römischen Kaiser für die Imperatorenreihe Federico Gonzagas beschäftigt (Wethey, 1975, Bd. 3: The mythological and historical paintings, Kat. Nr. L-12 und S. 44-46) und so ist davon auszugehen, dass er für das Porträt antiker Büsten sensibilisiert war. Wie sonst hätte er auf die Idee kommen können, dieses für die Bildaussage zu nutzen. Gegen diese Interpretation des Dekorums hat sich jüngst Valeska von Rosen ausgesprochen. Als Argument führt sie eine Büste des Tiberius aus der Sammlung Grimani in Venedig an. Diese reicht jedoch nicht an die physiognomische Ähnlichkeit mit den Nerobüsten heran. Ihr zweites Argument, der Schuppenpanzer des Schergens im Vordergrund könnte auch antik sein, ist aufgrund der Ähnlichkeit zu dem, der im 15. Jahrhundert getragen wurde, nicht überzeugend. Auch muss man sich fragen, warum Tizian ihm dann, anachronistisch, einen zeitgenössischen Degen angehängt hat. Vgl. dazu: Von Rosen, 2001, S. 215-217.

48 Maffei, 1732, Tafel III.

49 Algarotti, 1763, S. 137f.

50 »(...) alquanti gessi cavati dalle cose antiche, o piuttosto a quello, che chiamava il Rembrande le sue cose antiche ed erano armature, turbanti, tagli di drappo, ogni sorta di arnesi e di vecchiume.« Zitiert aus: Algarotti, 1763, S. 189.

51 Bozena Anna Kowalczyk: Rembrandt et Venise au XVIII^e siècle: Collectionneurs – peintres – graveurs, in: Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo (Ausstellungskatalog, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003-2004), hg. von Matthieu Gilles, Bozena Anna Kowalczyk und Jaco Rutgers, Paris 2003, S. 45-80, hier S. 48-55; ferner: Franklin W. Robinson: Rembrandt's influence in eighteenth century Venice, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 18, 1967, S. 167-196, S. 167-147.

52 Ewald Jeutter: Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609 - 1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert, Weimar 2005.

- 53 B. 76 I-VI, 1655, Kaltnadelradierung, 35,8 x 45,5 cm.
- 54 Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1304, braune Tinte mit Feder und Pinsel 28,2 x 42 cm.
- 55 Die Forschung diskutierte bisher nur die Rezeption der *Kreuzabnahme*, von der die Tiepolos ab den 1750er Jahren zahlreiche Varianten schufen. Vgl. dazu: Robinson, 1967, S. 180-190; ferner: Kowalczyk, 2003, S. 70-73.
- 56 Als weiterer Beleg für die intensive Auseinandersetzung mit der Radierung Rembrandts können die zwei Profilfiguren am rechten Rand der Zeichnung gelten. Sie entsprechen der bärtigen Profilfigur, die, von der Forschung mehrfach als Adam gedeutet, sich sowohl in der frühen Fassung mit Volk als auch in der späteren ohne vor der Mauer des Palastbalkons durch einen effektvollen Schatten absetzt.
- 57 B. 77, 1636, Kaltnadelradierung, 54,9 x 44,6 cm. Diese Fassung ist auch als die Radierung vorbereitende Grisaille überliefert (London, National Gallery, Inv. Nr. NG 1400, 1634, Öl auf Papier, auf Leinwand übertragen, 54,5 x 44,5 cm, signiert und datiert).
- 58 Vermutlich verkörpert der römische Stadthalter Pilatus die Herrschertugenden (Weisheit, Gerechtigkeit, u. a.), die in Rembrandts Zeit auch aus dem Idealbildnis des orientalischen Herrschers abgeleitet wurden. Der Zusammenhang zwischen der historisch konkret fassbaren biblischen Figur und dem Typ ist bisher nur ansatzweise untersucht worden. Vgl. dazu mit weiterführender Literatur: Dagmar Hirschfelder: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin, 2008 (zugl. Bonn, Univ., Diss., 2005), S. 187f, S. 119-126, S. 256f und S. 314-317; ferner: Kristin Bahre: Orientalisierende Motive im Werk Rembrandts, in: Rembrandt. Genie auf der Suche, hg. von Ernst van de Wetering und Jan Kelch u. a. (Ausstellungskatalog, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 2006; Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis, 2006), Berlin 2006, S. 129-143.
- 59 Johannes, 19, 1-16. Hier hält sich Rembrandt sehr genau an die Evangelienbericht. Nach dem Versuch des Pilatus Jesus Leben durch die Verspottung als König zu retten (1-6) spitzt sich die Auseinandersetzung um die sechste Stunde am Vortag des Passafests zu. Auf die Frage, soll ich Euren König kreuzigen, antworten die Hohenpriester, sie hätten keinen König als den römischen Kaiser (13-15). Rembrandt zeigt neben der Säule mit der Lorbeer bekrönten Imperatorenbüste eine Uhr in der Fassade eines Hauses, deren Zeiger genau die sechste Stunde anzeigen.
- 60 Emanuel Winternitz: Rembrandt's »Christ Presented to the People«, 1655. A Meditation on Justice and Collective Guilt, in: Oud Holland, 84, 1969, S. 177-198; Christian Tümpel interpretiert die Szene so, dass die Rute Pilatus von den Juden durch ihr erfolgreiches Fordern abgenommen wurde. Vgl. dazu: Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, hg. von Christian und Astrid Tümpel, Berlin, 1970, Kat. Nr. 96. Diese Deutung der Streitsituation sieht Zell und vor ihm auch Brown, Kelch und van Thiel (Rembrandt. The Master and His Workshop, hg. von Christopher Brown, (Ausstellungskatalog, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie im Alten Museum, 1991; Amsterdam, Rijksmuseum, 1991-1992; London, The National Gallery, 1992), 2 Bde., New Haven 1991, hier Bd. 1: Paintings, Kat. Nr. 15, S. 166) kritisch. Sie interpretieren das Handgemenge als Weigerung des Pilatus, die Rute an sich zu nehmen. Vgl. dazu Michael Zell: Reframing Rembrandt. Jews and the christian image in seventeenth-century Amsterdam, London u. a. 2002, S. 133-141, hier S. 139. In der späteren Fassung des *Ecce Homo* (B. 76 I-VI) ist der Moment vor der Verurteilung dargestellt. Hier hält Pilatus die Rute in der Hand.
- 61 Astrid Zenkert: Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Ensemble und Wirkung (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 19), Tübingen 2003 (zugl. Tübingen, Univ., Diss., 1998), S. 19-22; ferner: Tom Nichols: Tintoretto. Tradition and Identity, London 1999, S. 148-174.
Für eine rezeptionsästhetische Interpretation der Gemälde als Passionspanorama im Gesamtgefüge der Saaldekoration vgl. Zenkert, 2003, S. 23-95.
- 63 Johannes, 19, 19-22.
- 64 Franz Joseph Dölger: Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit, Rom 1982.
- 65 Vgl. hier auch die Fußnoten 22 und 28 weiter oben im Text.
- 66 Rensselaer W. Lee: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting, New York 1967; Anthony Blunt: Kunsttheorie in Italien. 1450-1600, München 1984; Ann Hurley: Ut Pictura Poesis, in: Encyclopedia of Aesthetics, hg. von Michael Kelly, New York 1998, Bd. 4, S. 423-427; ferner: Malcolm Bull: Ut pictura poesis, in: Grove Art Online. Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087455>.
- 67 Bisher hat die Forschung vor allem den häufig in Tiepolos Zeichnungen, Karikaturen und Radierungen auftretenden Typ des Pulcinello untersucht. Vgl. dazu: James Christen Steward: Masks and Meanings in Tiepolo's Venice, in: The Mask of Venice. Masking, Theater and Identity in the Art of Tiepolo and his Time, hg. von dems., (Ausstellungskatalog, Berkeley, Art Museum, 1996-1997) Seattle/Wash. 1996, S. 15-34, hier bes. S. 29; ferner: Middeldorf Kosegarten, 2007, S. 284-287 und S. 289.
- 68 Sara Mamone: L'œil théâtral de Jacques Callot, in: Jacques Callot (1592-1635), Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre et de la ville de Nancy à Paris et à Nancy, 25-27. Juni 1992), hg. von Daniel Ternois, Paris 1993, S. 201-229; ferner: Irène Mamczarz: L'inspiration théâtrale dans les Balli di Sessania de Jacques Callot et la commedia dell'arte, in: Jacques Callot, 1993, S. 231-260.
- 69 L. 285, Kaltnadelradierung, 116 x 215 mm, 1618 oder 1620/22, für die Abb. vgl.: <http://oeuvrect.free.fr/>.
- 70 Joachim Kaak sieht in der Gegenüberstellung von Kaiser und Erlöser eine Anspielung auf den wechselseitigen Machtanspruch von Kirche und Staat, der mit der Auseinandersetzung zwischen calvistischem Kirchenrat und Magistrat in Amsterdam 1628 geführt wurde. Dabei erkennt Kaak einen inhaltlichen Zusammenhang mit der kurz zuvor entstandenen Grisaille der »Johannespredigt«, die ebenfalls eine Säule mit lorbeerbekrönter Imperatorenbüste aufweist. Vgl. dazu: Joachim Kaak: Rembrandts Grisaille »Johannes der Täufer predigend«.

Dekorurn-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral?, Hildesheim, New York 1994, S. 147-161 (Studien zur Kunstgeschichte, 81); Am Rande berühren diese Interpretation: Zell, 2002; ferner: Philippe Kaenel: L'énigme du »Christ présenté au peuple« (1655) de Rembrandt ou les limites de la vraisemblance iconologique, in: Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli, hg. von Laurent Golay und Philippe Lüscher, Mailand 1995, S. 177-183.

71 Ein Blick auf die späteren Gemälde, die Heiligenmartyrien zum Thema haben, zeigt, dass nicht zuletzt die positive Rolle des Pilatus und Tizians Aussage im Dekorurn, Christus als ersten Märtyrer zu sehen, die Aspekte waren, die Tiepolo bei der Auseinandersetzung mit dem Auftrag für Sant' Alvisè beschäftigten. Ausnahmslos finden sich im Hintergrund u. a. des *Martyriums der Heiligen Agathe* von 1737, das des *Martyriums des Heiligen Sebastian* von 1739 und des *Martyriums der Heiligen Lucia*, datiert 1748, *magi* mit Büchern. Frank Büttner hat überzeugend darauf hingewiesen, dass diese auf Tiepolos Rezeption der Rezeption von Rembrandts Weisen durch Benedetto Castiglione und Stefano della Bella zurückzuführen sind. Vgl. dazu: Büttner, 1996, S. 160-162. Vgl. zum kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund, der diese sich verändernde Bedeutung des Orientalen und dessen historische Bezüglichkeit erklärt, die auch in den Capricciserien gegen eine reine, inhaltsleere Spielerei spricht: Middeldorf Kosegarten, 2007. Middeldorf Kosegarten erklärt dies mit den Auftraggebern Tiepolos, den Freimaurern, die ihre Denkweisen durchs Dekorurn vermittelten. Der Einfluss des Scipione Maffei auf Tiepolo beispielsweise dauerte über 30 Jahre an und war unweigerlich größer und bedeutsamer als die Forderung nach einer angemessenen Antikenrezeption, die Algarotti Tiepolo für die Dresdener Gemälde auferlegte. Vgl. dazu: George Knox: Tiepolo Triumphant. The Roman History Cycles of Ca'Dolfin, Venice, in: *Apollo*, 134, 1991, S. 301-310, hier S. 309f.

72 »Maer dit zal van de Triomfen genoeg zijn, en alleen de Schilderjeugt aenmoedingen, om, door't uitbeelden van zoo heerlijke en rijke vertooningen, nae den Triomf in de Schilderkunst te trachten.« Zitiert aus: Samuel van Hoogstraten: Inleyding Tot De Hooge Schoole Der Schilderkunst, Rotterdam 1678, S. 84.

73 Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P00357, 124 x 144 cm. Das Gemälde ist Teil einer Serie von acht Passionsszenen, die Domenico 1772 schuf. Außer der *Dornenkrönung* sind die *Geißelung* und die *Kreuztragung* Kopien der Gemälde für Sant' Alvisè. Die anderen Szenen kopieren die Gemälde, die in der Auseinandersetzung der Tiepolos mit Rembrandts *Kreuzabnahme* in den 1750er Jahren entstanden.

74 Schon Giuseppe Maria Pilo hat einmal darauf hingewiesen, dass es sich bei der Porträtbüste um Alvisè Cornaro handeln könnte. Vgl. dazu: Pilo, 1997, S. 197.

75 B. 190, Kaltnadelradierung, 1631, 8,3 x 4,8 cm.

Abbildungen und Abbildungsnachweise

Abb. 1: Giovanni Battista Tiepolo, *Kreuztragung*, Berlin, SMB, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 459c (Bilddatenbank des Preußischen Kulturbesitzes, Foto: Jörg P. Anders)

Abb. 2: Giovanni Battista Tiepolo, *Kreuztragung*, Venedig, Sant'Alvisè (Internet)

Abb. 3: Giovanni Battista Tiepolo, *Geißelung*, Venedig, Sant'Alvisè (Internet)

Abb. 4: Giovanni Battista Tiepolo, *Dornenkrönung*, Venedig, Sant'Alvisè (Pilo, 1997, Abb. 268)

Abb. 5: Tintoretto, *Kreuztragung*, Venedig, Scuola di San Rocco (Tom Nichols, 1999, S. 148)

Abb. 6: Jacques Callot, *Kreuztragung*, Radierung, L. 268, (Mariuz, 2008, S. 440)

Abb. 7: Carlo Carliari, *Kreuztragung*, Venedig, SS Giovanni et Paolo, Cappella dell'Rosario (Rabacchi, o. J., S. 50)

Abb. 8: Tizian, *Dornenkrönung*, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 748 (Internet, Musée du Louvre)

Abb. 9: Giovanni Battista Tiepolo (Stecher: A. Zucchi), *Büste des Tiberius*, in: Scipione Maffei: Verona Illustrata, 1724, Tafel III (eigenes Foto)

Abb. 10: Rembrandt, *Ecce Homo* (1655), Radierung, B. 76 (Zustand I-VI) (Internet)

Abb. 11: Giovanni Battista Tiepolo, *Ecce Homo*, Zeichnung, Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 1304

(www.photo.rmnm.fr/LowRes)

Abb. 12: Rembrandt, *Ecce Homo* (1636), Radierung, B. 77 (Internet)

Abb. 13: Jacques Callot, *Dornenkrönung*, Radierung, L. 285 (<http://oeuvrecult.free.fr>)

Abb. 14: Giovanni Battista Tiepolo, *Dornenkrönung*, Venedig, Sant' Alvisè (Internet)

Abb. 15: Rembrandt, *Pissender Mann*, Radierung, B. 190 (Internet)

Abb. 16: Domenico Tiepolo, *Kreuztragung*, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P00357 (Internet, Museo del Prado)